KUNSTGEWERBEBLATT

NEUE FOLGE

ACHTZEHNTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1907

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstgewerbeblat18unse

Inhalt des achtzehnten Jahrgangs

Seite

Größere Aufsätze

Die Bayerische Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg. Von *Theodor Haupe* 1
Die neueren Erwerbungen einiger deutschen Kunstgewerbemuseen. I. Von *Richard Graul* 8
Niederländisch-Indische Kunst. Von *Anna L. Plehn* 25
Leipziger Kunstgewerbe. Von *A. Kurzwelly* . . . 45
Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg. Von *Julius Engel* 69
Der Bildhauer Franz Metzner. Von *Hugo Haberfeld* 89
Die Münchener Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst (W. v. Debschitz). Von *Wilhelm Michel* 109
Eine neue Farbennote im Hamburger Straßenbild. Von *Th. Raspe* 129
Die neueren Erwerbungen einiger deutschen Kunstgewerbemuseen. II. Von *Herm. von Treukwald* . 133
Vom heutigen Kunsthandwerk in Schlesien. Von *Conrad Buchwald* 149
Verband deutscher Kunstgewerbevereine 162
Raumkunst und Gartenkunst auf der Mannheimer Jubiläums-Ausstellung. Von *Prof. Karl Widuer* . 169
Baukunst und Kleinkunst. Von *H. P. Berlage* 183, 241
Der deutsche Kunstgewerbekrieg. Von *Dr. Max Osborn* 189
Neues Porzellan von Theo Schmuz-Baudiß. Von *Adolf Brüning* 194
Der neue Hubertusbrunnen zu München. Von *G. A.* 198
Über Urmotive für Plastiken in technischen und tektonischen Künsten. Von *Herm. Banke* 201
Der Wettbewerb um ein Empfangsgebäude des Leipziger Hauptbahnhofs. Von *Dr. Hans Vollmer* . . 209
Die Entwickelung des Kunstgewerbes in Elsaß-Lothringen seit 1870. Von *Georges Ritleng* 217
Moderne Schiffskunst. Von *Dr. Max Osborn* . . . 229

Kleinere Beiträge

Volkskunst und Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. *C. Johs. Fuchs* 19
Leipziger Vereinigung für öffentliche Kunstpflege. Von *J. Baer* 22, 42
Kunst und Industrie. Von *Wilhelm Stöffler* 35
Das neue Schweizer Museum in St. Moritz. Von *E. B.* 41
Das neue Münchener Rathaus 66
Die Buchkunst der alten Meister. Von *H. Schmitz* . 80
Das moderne Kunstgewerbe in den Reichslanden. Von *K.* 86

Seite

Symmetrie und Gleichgewicht. Von *E. Gradmann* . 103
Die neue Universitätsbibliothek in Heidelberg. Von *Dr.* 105
Adalbert Ritter von Lanna und seine Widmung für das kunstgewerbliche Museum in Prag. Von *K. Chytil* 107
Die Breslauer Goldschmiede. Von *v. Czihak* . . . 125
Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk in München 145
Staatliche Kunstgewerbeschule in Hamburg 145
Studentenkunst. Von *A. Br.* 146
Welche Wege sind einzuschlagen . . . . . Von *J. Baer* 165
Das neue Gesetz über Urheberrecht. Von Stadtrat *Sahm* 166
Mäcenatentum im Kunstgewerbe 246

Ausstellungen

Berlin, Miniaturausstellung. Von *H. Schmitz* . . . 64
Die Karlsruher Ausstellungen. Von *Ep.* . . . 21, 42
Meißen, Ausstellung künstlerischer Plakate. Von Prof. Dr. *H. W. Singer* 226
München, Ausstellung für Wohnungskunst. Von *W. Michel* 41

Bücherschau

Brockhaus, Kleines Konversationslexikon 44
Comploj, Biedermeier-Motive 88
Crane, Ideals in Art 146
Dreger, Künstlerische Entwickelung der Weberei und Stickerei 23
Eder, Das Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 1906 88
Ericke, Entwürfe für moderne Kunstschlossereien . . 128
Grisebach, Das deutsche Rathaus der Renaissance . 226
Grohmann, Neue Malereien 226
Hacnel und *Tscharmann,* Das Einzelwohnhaus der Neuzeit 68
Hellmuth, Neue Ornamente 128
Hempel, Schattenkonstruktionen 128
Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten 44
Lahler, Kling-Klang-Gloria 67
Lessing und *Brüning,* der Pommersche Kunstschrank 23
Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Asthetik . 127
Moderne Wohnräume 44
Mühlke, Von nordischer Volkskunst 127
Müller, Moderne Möbel 44
Paukert, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. IX. Sammlung 226

Seite

Schlicht, Kunstgewerbliche Ornamentik 24
Schmuck- und Edelmetallarbeiten 24
Seesselberg, Volk und Kunst 127
Statz und *Ungewitter,* Gotisches Musterbuch . . . 108
Wolf, Stilisierte Naturformen 146
Zimmermann, Das Beizen und Färben des Holzes . 108

Kunstgewerbliche Rundschau

Berlin, Große Staatspreise für Malerei und Architektur 43
Berlin, Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums . . 247
Berlin, Verein für deutsches Kunstgewerbe: Plakat über das Hansa-Tintenfaß 247
Bonn a. Rh., Bürgerverein: Entwürfe zu einem Gesellschaftshaus 247
Corriger la fortune 247
Dekorationsmaler, Ausbildung 247
Dresden, Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe . 247
Dresden, Zeitschrift der Dresdener Künstler 43
Neue Gußmasse für Bildhauer 43
Hamburg, Kunstgewerbeverein: Archivschrank . . 226
Hamburg, Staatliche Kunstgewerbeschule, Jahresbericht 1906—1907 248

Seite

Neue Holzverschönerungstechnik 247
Karlsbad, Kolonnadenbau 43
Kunstgewerbeschulen 247
Leipzig, Modell zu einem Schreibzeug in den Ratsplenarsaal 43
London, Internationaler Zeichenkongreß 248
Aus der Möbelindustrie 248
München, Bauliche Ausgestaltung des Ausstellungsparkes 43
München, Deutsches Museum 43
München, Neueinrichtung für Hotel Continental . . 44
München, Werkstätten für Wohnungseinrichtungen . 248
Nürnberg, Bayer. Gewerbemuseum, Meisterkursus für Kunstgewerbler 247
Nürnberg, Schillerdenkmal 43
Schwäbisch-Gmünd, Kunstgewerbefachschule . . . 247
Textilindustrie 247
Tischlerfachzeichnen-Unterricht 248
Tragikomisches Vorkommnis 247
Urheberrecht am Bühnenbild 248
Vorderrhönische Holzschnitzkunst 247
Wien, Kurse für Gewerbetreibende 247

Verzeichnis der Illustrationen

Arbeiten in Bronze, Kupfer, Messing, Zinn, Stahl Eisen usw.

Seite

Indisches Zeremonienschwert 26
Köpfschwert aus Borneo 26
Schwerter aus Java 27
Krisse (Schwerter) aus Lombok usw. . . 27, 30, 32, 34
Wajanglampen aus Messing (Niederländisch-indische Kunstausstellung Krefeld) 28, 40
Fünf Prunklanzen (niederländisch-indisch) 33
Metallgefäße (Niederländisch-indische Kunstausstellung Krefeld) 36, 37
Jagd-Haumesser und Köpfschwert (Niederländisch-indische Kunstausstellung Krefeld) 38
Aschenbecher in Bronze von Dr. *Max Lange* . . . 45
Bronzerelief von Prof. *Paul Sturm*-Leipzig 57
Gedächtnistafel von *Arthur Trebst*-Leipzig 57
Briefbeschwerer, Bronzefigur von Dr. *Max Lange*-Leipzig 58
Bronzene Aschenschale von *Reinhold Carl*-Leipzig . 59
Eisernes Balkongitter, entworfen von *Horst-Schulze*-Leipzig 63
Türgriff, entworfen von *K. Poser*-Leipzig 66
„ „ „ *W. Hessling*-Leipzig . . . 66
Zierleiste in Zinnguß von *Gustav Jacob*-Leipzig . . 67
Kartenschale in getriebenem Kupfer von *Albert Reiss*-Leipzig 68
Albin Müller-Darmstadt:
Schmiedeeisernes Gitter 75
Gußeiserne Gegenstände und Möbel . . 75, 77, 78
Zinn- und Kupfergefäße 77

Seite

Kronleuchter von *W. v. Debschitz*-München 115
„ „ *F. Adler*-München 116
„ „ *W. v. Wersin*-München 116
Service in Kupfer und Metallaschenbecher von *E. Nori*-München 121
Blumenvase aus versilbertem Eisen von *F. Schmoll v. Eisenwerth*-München 124
Zinndosen mit Treibarbeit von *E. Nori*-München . 125
Bronzenes Tintenfaß von *W. Haggenmacher*-München 128
Zwei vergoldete Bronzetriptycha, rheinisch um 1400 (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 135, 140
Domleuchter in Grubenschmelzarbeit, Limoges, 13. Jahrhundert (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) . . . 135
Tauschiertes Eisenkästchen, Italien 17. Jahrhundert (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 140
Standlampen und Lüster in Altmessing von *Otto Kloeden*-Dresden 146, 147, 148
Ampel (Werkstätten der Breslauer Handwerkschule) 151
In Eisen getriebene Leuchterfüllung für Weinstube von *Gebr. v. Zschock*-Straßburg 218
Kronleuchter, entworfen von *Georges Ritleng*-Straßburg 225

Arbeiten in Holz und Elfenbein.

Leipziger Kunstgewerbemuseum:
Truhe aus Nußholz (Florenz, Anfang des 16. Jahrhunderts) 10
Teil einer Kassettendecke aus der Casa Morelli in Siena (um 1520) 13
Holzkrug mit Zinnfuß und Zinndeckel (Sachsen um 1520) 20, 21

Seite

Geschnitzte Holzverzierung eines Hauses auf Sumatra (Niederländisch-indische Kunstausstellung Krefeld) 35
Möbelintarsia von *Horst Schulze* 63
Geschnitzte Ebenholzdose von *W. Haggenmacher*-München 119
Holzdosen mit Einlagen von *O. Reynier*-München . 120
Schnitzerei in Kokosnußschale von *W. Haggenmacher*-München 121
Geschnitztes Holzfigürchen von *F. Schmoll v. Eisenwerth*-München 124
Elfenbeinskulptur, deutsch, 15. Jahrhundert (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 135
Kruzifixus aus Birnbaumholz von *Joh. Peter Melchior*, 1768 (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 139
Geschnitzter Eichenholzschrank, Lüttich um 1720 (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 140
Bemalte Spanschachtel. Breslauer Kunstgewerbeschule 159
Nußknacker. Holzschnitzschule Warmbrunn . . . 164
Bemalte Spanschachteln. Breslauer Kunstgewerbeschule 164
Briefbehälter mit Intarsien von *Ch. Spindler*-St. Leonhardt 228

Arbeiten in Leder.

Wajangfiguren, Java 25, 26
Mappe in geschnittenem Leder von *Herm. Krause*-Leipzig 68
Bucheinband von *Sigfried Haertel*-Breslau 166
Adresse von *Hugo Scheinert*-Breslau 166
Schreibmappe von *J. Petzsch*-Breslau 168

Arbeiten in Stein.

Leipziger Kunstgewerbemuseum:
Fries in Kalkstein (Florenz, 15. Jahrhundert) . . 8
Majolikateller (um 1530) 9
Maria mit dem Christuskind, Terrakottarelief. (Florenz, 15. Jahrhundert) 11
Drei griechische bemalte Terrakotten aus Böotien 12
Tabernakelrahmen aus Kalkstein (Florenz, 15. Jahrhundert) 15
Griechische Terrakottafigur 17
Albin Müller-Darmstadt:
Aschenurne und Taufstein 76
Serpentinsteinarbeiten 79
Franz Metzner:
Reliefs für Berliner Monumentalbauten . . . 89, 100
Porträt seiner Mutter 102
Serpentinsteinschale von *F. Adler*-München 124
Detail des Geschäftshauses Reubert in Hamburg von Architekten *Radel & Freitag & Wurzbach* 129
Italienischer Majolikateller. Urbino 1538 (Frankfurter Kunstgewerbemuseum 138
Dekoratives Relief von *R. Schipke*-Breslau 149
Automobilpreis der Stadt München von *Th. v. Gosen*-Breslau 150

Bauten.

Bayerische Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg 1906:
Hauptplatz 2
Pfälzisch-fränkisches Weinhaus 3

Seite

Franz Metzner:
Entwurf für ein Krematorium in Bremen 94
Zwei Entwürfe zu monumentalen Gruftanlagen . 95
Die neue Universitätsbibliothek in Heidelberg . . . 106
Geschäftshäuser Reubert, Gertig und Pinçon in Hamburg von Architekten *Radel & Freitag & Wurzbach* 131
Mannheimer Jubiläums-Ausstellung:
Hauptrestaurant 169
Bauten von *Hermann Billing:*
Portal des Kunstausstellungsgebäudes 171
Hauptfront 173
Rückseite 176
Hauptsaal 180
Podest und Partie des Vestibüls 181, 182
Hubertusbrunnen in München von *A. v. Hildebrand:*
Details 198, 200
Gesamtansichten 199
Inneres 200

Buchkunst.

Signet von *F. Nigg*-Magdeburg 69
Buchschmuck von *O. Blümel*-München 110
Miniatur aus einem Manuskript, Französisch, um 1500 (Frankfurter Kunstgewerbemuseum) 134
Plakat von *Emil Schneider*-Straßburg 223

Edelmetalle.

Goldene Geräte niederländisch-indischer Kunst . . 31
Silber-Service von *F. Schmoll v. Eisenwerth*-München 119
Service in Silber von *G. v. Schnellenbühel*-München 121
Schmuck in Silber von *F. Adler*-München 123
Schmucksachen in Silber von *M. v. Ortloff*-München 123
Schmuck in Silber von *J. Schmitt*-München 123
Schmuck von *E. Schmoll v. Eisenwerth*-München . . 123
Silberschmuck und Kinderkettchen von *G. v. Schnellenbühel*-München 123
Bowle und Service von *Sigfried Haertel.* Rennpreise der Stadt Frankfurt 157

Gartenkunst

Gartenräume auf der Mannheimer Jubiläumsausstellung von *Max Länger* 174, 175, 178, 179
Rosarien auf der Gartenbauausstellung Mannheim 1907 177

Glas-, Kristall- und Mosaik-Arbeiten

Gotischer Glaspokal (Venedig, um 1500) im Leipziger Kunstgewerbemuseum 14
Dekoratives Mosaik nach Prof. *Max Seliger*-Leipzig . 64
Kunstverglasung von *Albin Müller*-Darmstadt . . . 76
Gläser von *G. C. Reichenbach*-München 117
Geätzte Gläser von *A. Beckert*-München 118
Spiegel und Pokale von *Sigfried Haertel*-Breslau . . 157
Gravierte Gläser von *Moritz Wenzel*-Breslau . . . 159
Kunstverglasungen von *Braunagel* und *Camissar*-Straßburg 217, 223

Graphik

Lithographie von *O. Blümel*-München 109
Speisekarte von *D. Polster*-München 111
Etikette von *K. Waentig*-München 120

Innendekoration

Seite

Weinhaus auf der Bayerischen Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg 1906, von *Bruno Paul* ausgestattet:
- Trink- und Speisezimmer 4, 6
- Zimmerecke 5
- Saal im Obergeschoß 7

Leipziger Künstlerbund:
- Schlafzimmer 46
- Wohnzimmer 47

Treppenhaus und Zimmer von *Raymund Braehmann* 47, 49
Herrenzimmer von *Karl Müller & Co.*-Leipzig . . . 48
Wohnzimmer von *Franz Schneider*-Leipzig 49
Vorsaal von *Robert Schumann*-Leipzig 50
Musikzimmer von *Heinrich Bauer*-Leipzig 51
Bibliotheksaal des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig von *Franz Sehneider* . . . 51
Zimmereinrichtung von *F. A. Schütz*-Leipzig . . . 52
Albin Müller-Darmstadt:
- Trauzimmer der Stadt Magdeburg 72
- Wohn- und Empfangszimmer des Magdeburger Museums 73
- Zwei Wohnzimmer 74

Wohnzimmer von *W. v. Wersin*-München 112
Wohn- und Schlafzimmer von *Fr. Schmoll v. Eisenwerth* 113
Raum IV im Frankfurter Kunstgewerbemuseum . . 133
F. Nierholz-Karlsruhe i. B.:
- Zwei Empfangsräume 142, 143
- Zwei Arbeitszimmer 142, 143

Wohnzimmer. Werkstätten der Breslauer Kunstgewerbeschule 154
Speisezimmer nach Entwurf von *Hans Poelzig*-Breslau 154
Schlafzimmer. Werkstätten der Breslauer Handwerkerschule 155
Arbeitszimmer nach Entwurf von *Paul Ehrlich*-Breslau 156
Weinstube nach Entwurf von *Gaze* und *Böttcher*-Breslau 156
Zwei Frühstückszimmer, Salon und Schlafzimmer nach Entwürfen von *Rich. Riemerschmid* auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« 229, 233, 236, 238
Schlafzimmer und Salon nach Entwürfen von *Josef Olbrich* auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« . . . . . 231—239
Schlafzimmer und Salon nach Entwürfen von *K. Eeg* und *Ed. Runge*-Bremen, auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« 233, 240
Salon und Schlafzimmer nach Entwürfen von *Bruno Paul* auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« 234, 237, 240
Salon und Schlafzimmer von *Runge* und *Scotland*-Bremen, auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« 235, 239
Kinder-Eßzimmer auf dem Lloyddampfer »Kronprinzessin Cecilie« 237

Keramik

Seite

Leipziger Kunstgewerbemuseum:
- Dame mit Vogelbauer (Frankenthal) 16
- Bäuerin mit Eierkorb (Frankenthal) 16
- Büste eines braunschweigischen Fürsten (Fürstenberg) 18
- Tonrelief von *Johannes Hartmann*-Leipzig 65
- Tonmaske von *Felix Pfeifer*-Leipzig 68

Fritz von Heider-Magdeburg:
- Pantherfries im Magdeburger Museum 69
- Uhrumrahmung 80
- Ziergefäße 81
- Nischenbrunnen 81

Keramiken von *E. Fuehs*-Magdeburg 119
Keramiken im Frankfurter Kunstgewerbemuseum:
- Spanisch-Maurische Fayence, um 1480 135
- Hafenkrug von *Paul Preuning*, Nürnberg um 1550 136
- Kleiner Raerener Vexierkrug 1585 137
- Kölner Schnelle, um 1560 137
- Meißener Porzellandose, um 1725 138
- Bemalte Porzellanvase, China (Ta Ming) 138
- Meißener Kirchenleuchter um 1737 140

Töpfereien und Steingutgeschirre, von Frau *E. Schmidt-Pecht*-Konstanz 144, 145
Porzellanservice aus der Fabrik *H. Ohme*-Nieder-Salzbrunn 158
Töpfereien aus der keram. Fachschule Bunzlau . 165, 167
Unterglasurarbeiten nach Entwürfen von *Theo Schmuz-Baudiss* 192, 193, 195, 196, 197
Töpferarbeiten von *Elchinger*-Sufflenheim 218, 219, 222, 224
Auf der Lauer liegender Tiger. Entwurf von *Marzolf*-Straßburg 224

Kirchenkunst

Altar für ein oberschlesisches Zechenhaus von *Max Wislicenus*-Breslau 152

Konkurrenzen

Wettbewerb um ein Empfangsgebäude des Leipziger Hauptbahnhofs:
- Entwurf *J. Kröger*-Berlin 210
- „ Prof. *Klingholz*-Aachen 211
- „ *Billing* u. *Vitali*-Karlsruhe 211
- „ Kennwort »St. Georg« 212
- „ *Lossow & Kühne*-Dresden 212, 213
- „ *Heydenreich, Michel u. Jacobs*-Charlottenburg 214

Malerei

Wandgemälde von *A. Salzmann* auf der Bayerischen Jubiläums-Ausstellung Nürnberg 1906 1
Wandmalereien für Zimmer von *Horst-Schulze* . . 49
Dekoratives Gemälde von *Julius Schweikart*-Leipzig . 61
Glasgemälde von *O. R. Bossert*-Leipzig . . 62, 65, 67
Plakate und Zigarrenkistendeckel von *Ferd. Nigg*-Magdeburg 84
Schießscheibenbild von *R. v. Hoerschelmann*-München 111
Naturstudie von *L. Schwarz*-München 111
Wandbild im Breslauer Rathaus von *Hans Roßmann*-Breslau 153
Glasmalerei von *Hans Roßmann*-Breslau 153

Möbel

Seite

Eichen-Büffet von *Karl Müller & Co.*-Leipzig . . . 52
Tisch. Entworfen von *H. Quint*-Leipzig 53
Schreibtisch und Schrank von *F. A. Schütz*-Leipzig 53, 54
Kleider- und Wäscheschrank von *Raymund Brachmann* 54
Zimmeruhren von *Etzold & Popitz*-Leipzig 54
Evangelienpult in der Stadtkirche Waldheim. Entworfen von *Fritz Drechsler*-Leipzig 55
Möbelbeschläge vom *Leipziger Künstlerbund* . . 66, 67
Möbelbeschlag, entworfen von *Horst-Schulze* und *Johs. Hartmann* 67
Papierkorb von *O. Reynier*-München 116
Zierschrank u. Bank von *Ch. Spindler*-St. Leonhard 220, 221
Schrank, entworfen von *Georges Ritleng*-Straßburg . 225
Archivschrank des Kunstgewerbevereins zu Hamburg von *Ad. Beuhne* 227

Ornamentik

Vorlagen für Plastiken 203, 208

Plaketten

Bronzeplaketten von *Felix Pfeifer*-Leipzig 56
Bronzeplaketten von *Hans Zeissig*-Leipzig 56
Bronzeplakette von Prof. *Paul Sturm*-Leipzig . . . 57

Plastik

Plastiken von *Franz Metzner:*
Die Erde (Wiener Sezessions-Ausstellung 1904) . 91
Marmorfigur »Das Weib« 92

Seite

Marmorbüste »Abtissin« 93
Monumentalbrunnen für Reichenberg . . 96, 97, 98
Entwurf eines Nibelungenbrunnens für Wien . 98, 99
Das Kaiser-Josef-Denkmal für Teplitz 101

Textilarbeiten

Baumwollengewebe. Arbeiten der Dajaks auf Borneo 29
Goldbroschierte Seidengewebe. West-Sumatra. (Niederländisch-indische Kunstausstellung) 29, 39
Wandbehänge in Seidenapplikation von *Fritz Rentsch*-Leipzig 60, 67
Wandbehang in Seidenapplikation von *Fritz Rentsch* (für das Leipziger Musikzimmer auf der Weltausstellung in St. Louis) 61
Wanddekoration u. Kissen in Wollstickerei, bedruckter Stoff von *Ferd. Nigg*-Magdeburg 83
Teppich von *J. Demuth*-München 114
Teppiche von *H. Schmithals*-München 114
Nadelspitzen von *H. Hoppenstedt*-München 122
Seidenkissen mit Handstickerei von *Ch. Schläpfer*-München 122
Stickerei und gestickte Kissen von *Else Wislicenus*. Nach Entwürfen von *Max Wislicenus*-Breslau . . 160
Gestickter Wandschirm und gewebte Kissen von *Wanda Bibrowicz*-Breslau 161
Gestickte Decke von *Agnes Fleischer*-Breslau . . . 162
Gestickte Kissen von *Margarethe Trautwein*-Breslau 162, 163
Spitzentaschentücher, *Spitzenschule Hirschberg* . 162, 163
Gestickte Decke von *Grete Richter*-Breslau 163

DIE BAYERISCHE JUBILÄUMS-LANDESAUSSTELLUNG IN NÜRNBERG

Von Theodor Hampe

WANDGEMÄLDE VON A. SALZMANN
IM BRUNO PAULSCHEN WEINHAUSE

Es war eine große und schwierige Aufgabe, an deren Bewältigung die Stadt Nürnberg heranging, als sie vor nunmehr fast fünf Jahren die ersten vorbereitenden Schritte tat, um für das Jubiläumsjahr 1906 und zur Feier dieses Jubiläums der Vereinigung der ehemals freien Reichsstadt Nürnberg mit dem Königreiche Bayern (15. September 1806) eine allgemeine Bayerische Landesausstellung ins Leben zu rufen. Von vornherein war man sich darüber klar, daß entsprechend der Entwicklung, die Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft in den letzten zehn Jahren genommen haben, die geplante Ausstellung an Umfang, Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit das gleiche Unternehmen des Jahres 1896 oder gar die erste Bayerische Landesausstellung in Nürnberg (1882) weit übertreffen werde und müsse. Und so haben sich denn, in Bewegung gesetzt, befeuert durch die rastlose Unermüdlichkeit und die unbeirrte Tatkraft Weniger, ohne die ja niemals der Widerstand der stumpfen Welt besiegt wird, Jahre hindurch viele tausend fleißige Hände geregt, um zu dem Ergebnis zu gelangen, das nun seit Monaten die bewundernde Anerkennung weitester Kreise und auch in zahlreichen Aufsätzen und Kritiken hohe und gerechte Würdigung gefunden hat. Von der südöstlichen Stadtgrenze bis zu den vom Herbstwinde stärker bewegten Wassern des stimmungsvollen Dutzendteichs dehnt sich das weite Gelände der Ausstellung mit seinen Ulmenalleen, seinen farbenfreudigen gärtnerischen Anlagen, seinen reizvollen, für die Nürnberger Gegend so charakteristischen Birken- und Föhrenbeständen und der schimmernden Pracht seiner mannigfaltigen, türme- und kuppelreichen Gebäude.

Heute nähert sich die Ausstellung bereits ihrem Ende; noch wenige Wochen, so werden die Abbruchs- und Aufräumungsarbeiten beginnen, Glanz und Farbenpracht werden erloschen sein, und bald wird der Luitpoldhain wieder still daliegen am Rande des Stadtteils, der bis zu einem gewissen Grade erst der Ausstellung seine Entstehung oder doch seinen weiteren Ausbau verdankt.

Da ist es denn wohl an der Zeit, sich noch einmal zu vergegenwärtigen und klar darüber zu werden, was uns die Ill. Bayerische Landesausstellung geboten, was sie uns gelehrt hat und welchen bleibenden Nutzen, welchen Gewinn für die Zukunft wir aus ihr zu erhoffen haben. Ohne auch dieses letztere, im einzelnen freilich noch schwer zu bestimmende Moment in Anschlag zu bringen und ohne insbesondere den Nachdruck auf die ideelle Seite der Sache zu legen, nur den augenblicklichen Vorteil erwägend oder bei dem Versuch, das Resultat alsbald in Mark und Pfennig auszudrücken, würde ein solches Fazit allerdings vielleicht sogar ein nicht unbeträchtliches Minus ergeben. Wird doch, da die Ausstellung gerade während mehrerer Frühlings- und Sommermonate von der Witterung keineswegs begünstigt war, auch für das Gesamtunternehmen ein bedeutenderes Defizit schwerlich ausbleiben. Aber wird man deshalb sagen dürfen, daß die Anstrengungen, die gemacht werden mußten, vergeblich, die Aufwendungen nutzlos gewesen seien, der Erfolg die Mühe nicht gelohnt habe? Gewiß nicht. Ganz abgesehen von dem Ehrentitel, den das Zustandekommen und der Verlauf der Ausstellung, bisher wohl der ausgedehntesten und umfassendsten Veranstaltung dieser Art auf deutschem Boden, in den Annalen der bayerischen Kulturgeschichte bilden wird, abgesehen auch von der Hebung, die Handel und Wandel in Nürnberg durch das Unternehmen erfahren haben und die zum guten Teil ohne Zweifel von Bestand sein wird: neue Frische und blühende Gesundheit wird sich aus dieser friedlichen Konkurrenz aller geistigen Kräfte des Landes sicherlich den meisten der zum Wettbewerb erschienenen Faktoren und Disziplinen, mögen sie der Industrie, dem Handwerk, der Verwaltung, der Wissenschaft oder Kunst angehören, Leben spendend und Leben fördernd mitteilen. Und eben das ist es, was als Zweck und Ziel der Landesausstellung vor allem gelten mußte und was schon jetzt als in weitem Ausmaße durch sie erreicht bezeichnet werden darf.

Wir wollen und können hier nicht näher erörtern oder untersuchen, welche reiche Fülle praktischer Erfahrung, welch eine Summe tiefgründigen Wissens sich etwa — und zwar zum erstenmale in solchem Umfange — in der zugleich auf das reizvollste angeordneten Staatsforstausstellung den Fachleuten und Interessenten zu eigener Verwertung dargeboten hat, wollen nicht abzuschätzen suchen, wie mannigfache, kulturfördernde Anregung von der trefflichen Ausstellung des Staatsministeriums für Verkehrsangelegenheiten, der äußerst lehrreichen Unterrichtsausstellung, dem großen Bilde, das die Stadt Nürnberg in einem

BAYERISCHE JUBILÄUMS-LANDESAUSSTELLUNG NÜRNBERG 1906: BLICK AUF DEN HAUPTPLATZ, AUFGENOMMEN VOM DACHE DES GEBÄUDES DER STAATSAUSSTELLUNG AUS
HAUPTRESTAURANT
BECKEN DER GROSSEN FONTÄNE
HAUPTEINGANG
HAUPTINDUSTRIEGEBÄUDE
(ARCHITEKTEN: LANG, DÖTSCH UND ZELTER IN MÜNCHEN)

DAS PFÄLZISCH-FRÄNKISCHE WEINHAUS AUF DER BAYERISCHEN JUBILÄUMS-LANDESAUSSTELLUNG. NACH DEM ENTWURFE VON BRUNO PAUL AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK IN MÜNCHEN

eigenen, von einer hochragenden Norisstatue bekrönten Gebäude von ihrer gesamten Verwaltung vor Augen zu führen gewußt hat, und anderen Veranstaltungen mehr ausgehen wird. Dem Zwecke dieser Zeitschrift entsprechend soll vielmehr lediglich das Kunstgewerbe der Gegenwart, wie es sich uns nach der bayerischen Landesausstellung darstellt, im allgemeinen und besonderen kurz beleuchtet werden, wobei, wie ich hoffe, sich wenigstens die Hauptrichtlinien in genügender Deutlichkeit werden aufzeigen und gleichzeitig Perspektiven in den weiteren Werdegang des Kunstgewerbes werden gewinnen lassen. Bei der hervorragenden Stellung, die Bayern schon infolge des eingeborenen Kunstsinnes des bayerischen Stammes von jeher in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst eingenommen hat und auch heute noch trotz ringsum im deutschen Vaterlande aufsprießender, von überallher andringender ernster Nebenbuhlerschaft behauptet, wird unserem Fazit dann vielleicht auch eine über die lokalen Grenzen und Interessen hinausreichende Bedeutung innewohnen. Spielt doch überdies gerade die angewandte Kunst — schon diese neuere Bezeichnung läßt die höhere Einschätzung des Kunsthandwerks in unseren Tagen deutlich erkennen — in der Kultur der Gegenwart eine so wichtige Rolle, wie sie ihr ähnlich kaum jemals zugefallen ist.

Hervorgegangen aus dem gewiß gesunden Bestreben, nicht Einzelheiten als Kunstwerke aus einer wenn auch kunst- und geschmacklosen Umgebung hervortreten zu lassen, sondern die nähere und weitere Umwelt selbst harmonisch, gewissermaßen zu einem einzigen großen Kunstwerke zu gestalten, hat die neuere Kunst der Dekoration — dieses Wort im weitesten Sinne verstanden — nach und nach die sogenannte »hohe« oder, wie man heute richtiger sagt, »freie Kunst« zu einem guten Teil in ihren Bann gezogen, sich dienstbar gemacht. Immer mehr durchdringt ihr Wesen, zunächst und vor allem an den Kulturzentren, unser öffentliches und privates Leben, und zur Heraufführung eines Zustandes, da das Gefühl für Schönheit und wahre Kunstliebe wiederum, wie in früheren Zeitläuften, weiteste Kreise mit Allgewalt beherrschen, sie heiterer, glücklicher, besser machen würde, zur Schaffung einer solchen »ästhetischen Kultur«, wie moderne Sehnsucht das noch ferne Ziel genannt hat, wird daher die angewandte Kunst in erster Linie berufen sein. Zugleich ist sie es, die nicht sowohl im Gefolge, sondern eher als Vorkämpferin, zum mindesten Seite an Seite und gleichen Schritts mit der Architektur in unseren Tagen den Strauß gegen die bis dahin unumschränkte Herrschaft der alten Stile begonnen hat und die nach glücklicher Überwindung der Pseudorenaissance des geistlos nachgeahmten Barock, Rokoko und Empire mit Macht zu einer Neugestaltung der künstlerischen Dinge, zu dem so oft berufenen »neuen Stile« drängt. Daß ihr dabei gleichsam gegen ihren Willen, gegen die in der ganzen Bewegung wirksamen lebenskräftigen Tendenzen, der alte ehrliche Biedermeierstil aufgepfropt wurde, könnte man fast als eine Ironie des Schicksals bezeichnen. Indessen handelt es sich bei der Nachahmung, die dieser Stil heute findet, doch nur um ein schwerlich besonders lebensfähiges Nebenzweiglein, dessen Entstehung, dessen Wachstum noch dazu leicht zu erklären ist.

Seitdem sich namentlich auch in Künstlerkreisen

AUS DEM WEINHAUS VON BRUNO PAUL. TRINK- UND SPEISEZIMMER

immer mehr die Überzeugung Bahn gebrochen hatte, daß eine jede Zeit Anspruch erheben könne auf eine ihr homogene Kunst, daß es auf die Dauer mit der bewundernden Verehrung und Pflege der alten Stilarten, an denen sich überdies das liebe Publikum müde zu sehen begann, nicht getan sei, daß die neuzeitliche Kultur mit ihren so gänzlich veränderten Grundlagen, Lebensbedingungen und Interessen auch in der Kunst ihren eigenen Stil verlange, war man alsbald zu einer vollkommenen Verpönung der alten Formen, zumal der alten Ornamentationsmotive fortgeschritten, ohne daß doch zunächst ein vollgültiger Ersatz dagewesen wäre. Aus den Bedürfnissen der Zeit, aus den rein handwerklichen Anforderungen, aus dem Material, aus dem Zwecke jedes Gegenstandes heraus sollten sich eben, so war die richtige Überlegung, dahin gingen Wunsch und Wille, die angemessene Form, der neue Schmuck spontan wie mit Naturnotwendigkeit entwickeln. Selbstverständlich war dabei die Form das wesentlichste; für sie in jedem Falle gewissermaßen das Gesetz zu finden, wandte man sich mit Eifer dem Studium namentlich der statischen und konstruktiven Momente zu. Es gab und gibt — denn wir sprechen hier von einer Phase, die wir jetzt eben zu überwinden im Begriffe stehen — Fanatiker dieser Idee, die etwa aus einem zweckentsprechend gebauten Fahrrade aus blitzendem Stahl, aus dem Räderwerk einer Schnellzugslokomotive alle Gesetze der Ästhetik, auch des Kunstschönen, herauslesen und ableiten zu können vermeinten. Solange noch die Frage der Formengebung oder der sie bedingenden Grundsätze und Normen nicht als gelöst angesehen werden durfte, hatte die Ausbildung einer neuartigen Ornamentik, die nach ähnlichen Prinzipien den richtigen Formen, den guten Lösungen wiederum gesetzmäßig entsprießen sollte, nur auf ein verhältnismäßig schwaches Interesse und geringe Förderung zu rechnen, ja nicht selten mit erheblichem Widerstande zu kämpfen. Zwar wußten auch hier einzelne ihrer Zeit vorauseilende Meister das Spiel der Kräfte, die wir uns in einem künstlerisch geformten Gegenstande nach Zweck und Art desselben wirksam zu denken haben, frühzeitig etwa in feinsinnigem, wohlüberlegtem Linienornament zum Ausdruck zu bringen, wie denn auch die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes in ihrer Entwickelung nicht alle das gleiche Tempo innehalten, die neuere Buchausstattung z. B. schon sehr zeitig gereift und zu einem gewissen Abschluß gelangt ist.

Aber auf weiten Gebieten der angewandten Kunst galt längere Zeit hindurch völlige Schmucklosigkeit oder richtiger das Fehlen fast jeglichen Ornaments bei Kunstwerken der zielbewußten neuen Richtung beinahe als ein Erfordernis; und durch die äußerliche Ähnlichkeit, die dadurch für oberflächliche Beurteiler mit den Denkmälern des Biedermeierstils (die übrigens ihre biedere Einfachheit mehr einer durch die noch lange fühlbaren Folgen der napoleonischen Kriege gebotenen Einschränkung und dem gleichfalls durch Not und Verarmung hervorgerufenen Mangel an

lebendigem Kunstempfinden als etwa einer bewußten Reaktion gegen den Prunk des Empire verdankten) entstand, wurden rührige, doch der Sache nicht auf den Grund gehende Kunstindustrielle und ebenso manche von den viel zu vielen aus der Künstlerschaft — namentlich die Museumsbeamten, die auch alte Vorlagewerke unter ihrer Obhut haben, wissen davon ein Liedchen zu singen — zu der irrigen Annahme verleitet, nunmehr komme, wie in den Werken der führenden Meister, so auch im Geschmacke des lenksamen Publikums der Biedermeierstil an die Reihe; und da konnte natürlich leicht geholfen werden. Daß gerade diese altväterische, schwer bewegliche, von Haus aus weder dem Geiste noch der Phantasie weiteren Spielraum verstattende Stilrichtung unserer gegenwärtigen Kultur nichts weniger als angemessen war — wenn schon weit früher gelegentlich einzelne, selbst hervorragende Künstler sie als ihrer Individualität homogen bevorzugt und aus sich heraus fortentwickelt hatten, so bestätigen solche Ausnahmen nur die Regel —, daran ward in den betreffenden Kreisen keinen Augenblick gedacht. War einige Jahre zuvor durch blindes Übernehmen und verständnisloses Anwenden jenes noch im Werden begriffenen neuen Linearornamentes gleichfalls als unliebsame Nebenerscheinung — man denkt unwillkürlich an den Affen des Zarathustra — der sogenannte »Jugendstil« entstanden, so stellte sich neuerdings, freilich mit geringerer Anmaßung und zumeist von kunstverständigeren Händen, von fortgeschritteneren Geistern geleitet, die Pflege des Biedermeierstils der zielbewußt vorwärtsstrebenden, aber von mancherlei Problemen beschwerten Hauptentwickelung als der willigen großen Masse bequem darzubietendes Surrogat an die Seite.

Alle diese nebeneinander herlaufenden, sich gelegentlich auch wohl mischenden Strömungen lassen sich auch auf der Bayerischen Landesausstellung gut verfolgen. Da haben wir das nachgerade allerdings immer mehr zusammenschmelzende Häuflein der unentwegt an den alten Zielen und Stilen wie an einem unverrückbaren Dogma festhaltenden und eine sich von ihnen abzweigende Schar, die — in gleichfalls feiner und richtiger, möglicherweise sogar erfolgreicherer Überlegung — auf Grund des Alten, durch Weiterentwicklung desselben, durch seine Anpassung an moderne Bedürfnisse und Bestrebungen zu Neuem, Zeitgemäßem gelangen möchte. Dann auf der anderen Seite die nach einer Neugestaltung der kunstgewerblichen Erzeugnisse von Grund aus mit heißem Bemühen Ringenden, die entweder noch immer so gut wie jede schmückende Zutat ablehnen, lediglich das Konstruktive gelten lassen wollen, oder aber in allzu ängstlicher Vermeidung der alten Zierformen hinsichtlich des Dekors zu einer Art geometrischen Stils, der ausschließlich indifferente Dreiecke, Quadrate, Rechtecke usw. als Schmuck verwendet, gelangt sind, oder endlich — und hier eben werden wir die Geburtsstätte des »neuen Stils« zu suchen haben — in freier, Kraft und Stoff durchdringender und beherrschender Künstlerschaft die jedem Gegenstande, seiner Bestimmung und seiner Umgebung angemessene,

AUS DEM WEINHAUS VON BRUNO PAUL. ZIMMERECKE

natürliche, man möchte sagen lebendige Zier aus Stein und Holz und Metall und was immer das Material bilde, hervorzuzaubern vermögen. Zwischen beiden Lagern mitteninne steht dann ferner noch, wie ausgeführt worden ist, gleichsam als ein Kompromiß und schon deshalb als eine Halbheit die Biedermeierei.

Doch ich habe mit den vorstehenden Erörterungen eigentlich der Einzelbetrachtung und Prüfung dessen, was uns die Nürnberger Ausstellung bietet, vorgegriffen, indem ich damit das Endergebnis solcher Betrachtung bereits mitgeteilt, indem ich es an den Anfang gestellt habe. Sei es drum. Kann man doch immerhin das bisher Gesagte auch als den allgemeinen Teil dieser Abhandlung auffassen, dem nun der spezielle folgen soll. Dieser letztere wird sich freilich insofern erhebliche Beschränkung auferlegen müssen, als bei der ausgedehnten Herrschaft, die man heute, wie angedeutet, der angewandten Kunst freudig zugesteht, eine auch nur annähernde Vollständigkeit unseres Berichts von vornherein ausgeschlossen ist. Zudem würde ja auch ein genaueres Eingehen auf zahlreiche Einzelheiten dem eigentlichen Zweck des vorliegenden Aufsatzes kaum entsprechen. Nur eine kurze Zusammenfassung soll hier zum Teil als Beleg für das oben Ausgeführte gegeben, eine letzte Überschau gehalten werden; von einzelnen hervorragenden Werken wird dabei nur in Ausnahmefällen ausführlicher zu handeln sein.

Das schon die gesamte, im Entwurf von dem Leiter des Bayerischen Gewerbemuseums, Oberbaurat *Theodor von Kramer* herrührende Anlage der Aus-

stellung von einheitlicher, in hohem Grade künstlerischer Wirkung ist, wurde bereits angedeutet. Und mit gleicher Sorgfalt, gleichem Geschmak sind die einzelnen Teile und die hauptsächlichsten Räumlichkeiten durchgearbeitet und zu einander in Beziehung gesetzt: der stattliche, von Obelisken flankierte Haupteingang am Ende des Vorparks, das langgestreckte, durch eine Mittelkuppel, Turmbauten und mehrere Portale klar gegliederte, mit geometrischem Wanddekor ausgestattete Hauptindustriegebäude, der reizvolle, wesentlich auf Weiß und Gold gestimmte Bau der Staatsforstausstellung (alles von Oberbaurat *von Kramer*); ferner das durch seine Anlage — vergleiche die unserem Artikel vorangestellte Ansicht aus der Vogelperspektive — wie durch die kecke Zusammenstellung mehrerer voller Farbentöne: rot, grün, blau, grau und dazu weiß, überaus dekorative Hauptrestaurant, die edel gehaltene, doch in ihrer nahezu völligen Schmucklosigkeit etwas nüchtern wirkende Kunsthalle (von Professor *Paul Pfann* in München), das prächtige Würde und Kraft zu vollendetem Ausdruck bringende Gebäude des Staates (von Landbauamtsassessor *Ludwig Ullmann* in Nürnberg) mit seinem, von hohem Geschmack, feinstem Farbensinn und reicher Phantasie zeugenden Innenräumen (teils von *Ludwig Ullmann,* teils von Direktionsassessor *Arthur Wünscher* in Nürnberg) und andere mehr.

Wie bei den meisten dieser Ausstellungsbauten, so spielt überhaupt im Kunstgewerbe der Gegenwart die Farbe, die uns häufig den Mangel schmückender Formen vergessen lassen soll und in der Tat nicht selten vergessen läßt, eine große Rolle. Das zeigen uns auch, um zu diesen überzugehen, viele der Ausstellungsgegenstände. Ganze Häuser samt ihren Inneneinrichtungen wurden vom *bayrischen Verkehrsministerium* (Bedienstetenwohnhaus für drei Familien; Architekt *Arthur Wünscher*), vom *Rosenheimer Gewerbeverein* (Inntaler Landhaus; Architekt *Otto Riemerschmid* in München) und anderen ausgestellt, und als ein Ausstellungsobjekt und zwar eines der bedeutsamsten und für die Kunst unserer Zeit charakteristischsten darf auch das von *Bruno Paul* entworfene,

AUS DEM WEINHAUS VON BRUNO PAUL
TRINK- UND SPEISEZIMMER

von den *Vereinigten Werstätten für Kunst im Handwerk* ausgeführte, zweckmäßig, bequem und mit erlesenem Geschmack eingerichtete »Weinhaus« gelten.

Sehr zweckdienlich für ein Weinrestaurant ist es, wenn solches von vornherein, noch bevor man mit dem edlen Saft der Reben nachzuhelfen brauchte, eine gemütliche und behagliche, eine seßhafte, wenn ich so sagen darf, Stimmung zu erzeugen imstande ist; und diese wichtige Anforderung erfüllt das Bruno Paulsche Weinhaus in hohem Maße. So einladend sein hohes rotes Ziegeldach und seine weißen Wände mit dem grauen und blauen Riegelwerk durch das Laub der Bäume des Ziergartens hindurchschimmern, so anheimelnd sind die Räume im Innern des Gebäudes, die halboffenen Hallen und Altane gestaltet und ausgestattet. Viel trägt dazu das fast durchgängig als Material verwandte Holz und die nicht minder das Gefühl der Behaglichkeit auslösende Mattenverkleidung der Wände, viel aber auch die resolute Farbengebung bei. Der Buffetraum oder das Entree erscheint gelb und weiß mit schwarzem Dekor, der anstoßende Wirtschaftsraum oliv mit ultramarinblau und weiß, ein anderer violettrosa mit oliv und schwarz, sowie weißen Möbeln, über der Tür ein biedermeierndes Wandgemälde, roh, aber flott gemalt, von *A. Salzburger.* Der gleichfalls zu einem gemütlichen Zechraum erweiterte Treppenabsatz repräsentiert sich in mit tiefem Blau umrahmten Blaßlila und mit grauen Möbeln und so fort. Nur der größere, Spitzbogenwölbung markierende Saal im Obergeschoß ist feierlicher und kühler lediglich in weiß und gold oder gelb gehalten. Von *Bruno Paul*, dessen Kunst Nürnberg neuerdings auch die, man kann wohl sagen, in jeder Beziehung vollendete und vorbildliche Ausstattung des Wartesaals I. und II. Klasse in seinem Zentralbahnhof, ein wahres Meisterwerk geschmackvoller Dekoration, verdankt, rührt ferner noch ein für die Firma *Steingraeber und Söhne*, München, *Bayreuth* und Nürnberg ausgeführter und von ihr ausgestellter Flügel in dunkelolivfarbenem Wassereichenholz mit diskretem Intarsiaschmuck her.

Besonders reich ist die Ausstellung an Zimmereinrichtungen, die ja heute, unter dem Zeichen der Raumkunst, vornehmlich das Kunstgewerbe repräsentieren und in mancher Beziehung in der Tat für das Können der Zeit besonders kennzeichnend sind. Da ist *Richard Riemerschmid* mit drei Räumen: Direktorzimmer, Vorzimmer und Expeditionszimmer für das *Bayerische Gewerbemuseum*, daneben mit einem wirkungsvollen, ganz aus Messing hergestellten Säulenbau für die *Messingwerke von Wieland & Co.* in Ulm und Vöhringen, sowie einem originellen kleinen Bau für die Erzeugnisse der von *Poschingerschen Glashütten* zu Frauenau, Büchenau und Oberzwieselau im bayerischen Teile des Böhmerwaldes vortrefflich vertreten. Den tiefgehenden Einfluß von *Riemerschmids* Unterricht zeigen überdies zahlreiche aus den vom Bayerischen Gewerbemuseum ins Leben gerufenen Meisterkursen, die in dem ersten Jahre ihres Bestehens von Peter Behrens, jetzt aber schon mehrere Jahre hindurch von Riemerschmid geleitet wurden,

hervorgegangene Gegenstände der Kunstdrechslerei, der Treibarbeit in Kupfer und Messing, der Spielwarenindustrie und so fort.

Mit ausgezeichneten Beispielen moderner Zimmerkunst erschienen auch die Firmen *Otto Fritzsche* in München, *Anton Pössenbacher* in München, *J. A. Eysser* in Bayreuth und Nürnberg, *Theodor Prasser* in Nürnberg (Entwurf von *Ludwig Ullmann*), *Karl Margreiter* in Nürnberg (nach Entwürfen von *Hermann Schwabe*), *Johann Hein* in Nürnberg und manche andere auf dem Plan. Die Hofkorbmöbelfabrik von *Julius Mosler* in München kam mit einem sehr anziehenden »Gartenzimmer«, in dessen dunkelgrüne Wandbespannung sich in tiefen Tönen gehaltene Bilder mit Flamingos und Marabus (etwa von Paul Neuenborn?) diskret einfügen. Hübsch, praktisch, bequem und dauerhaft gearbeitet sind die *Moslerschen* Korbmöbel selbst, neben denen etwa noch auf den freundlichen Gartenpavillon der Firma *Adam Beilein* in Nürnberg aufmerksam gemacht sei, der ganz und gar bis hinauf zu dem von der Decke herabhängenden viereckigen Kronleuchter für elektrisches Licht aus Korb gearbeitet ist. —

AUS DEM WEINHAUS VON BRUNO PAUL
SAAL IM OBERGESCHOSS (VERGL. DEN TEXT)

Sehr charakteristisch für das vielgewandte, den großen Meistern der Renaissance und ihrem vielseitigen Können nacheifernde Künstlertum der Gegenwart ist auch eine Erscheinung wie die *Aldelbert Niemeyers*, der in der Kunsthalle mit zwei feingestimmten Ölgemälden, im Kunstgewerbehause mit einem köstlich-heiteren, dem oben skizzierten Ideal der neuen Kunstrichtung nahekommenden Interieur vertreten ist, außerdem das sehr gelungene, festlich wirkende Arrangement der Ausstellung der *kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg* und den reizvollen Dekor für manches Einzelstück dieser Manufaktur geschaffen hat, für die auch *Josef Wackerles* raffinierte Kunst, *R. Sieck* mit zarten und stimmungsvollen Malereien und andere tätig waren.

Überhaupt läßt die Landesausstellung einen sehr bemerkenswerten Aufschwung der gesamten keramischen Kunst Bayerns deutlich erkennen. Dafür sei namentlich noch auf die Erzeugnisse der erst 1904 gegründeten Porzellanfabrik von *Thomas und Ens* in Markt-Redwitz, für die letzthin der feinsinnige, nur noch etwas zu sehr unter dem Einfluß von Kopenhagen und Rörstrand stehende *August Herborth* einige Monate lang tätig war, und auf die wohlfeilen, doch in Form und Färbung sehr ansprechenden Kunsttöpfereien von *Joseph Glötzl* in Kallmünz (Oberpfalz) hingewiesen.

Und ähnliches gilt auch von den kunstgewerblichen Metallarbeiten, unter denen die Leistungen einiger Goldschmiede und Juweliere — die Mehrzahl derselben verharrt allerdings noch in den alten Bahnen, was zum Teil mit dem Überwiegen der kirchlichen Kunst auf diesem Gebiete zusammenhängen mag — die Erzeugnisse der Maschinen- und Bronzewarenfabrik *L. A. Riedinger* in Augsburg, die Heizkörperverkleidungen der Firma *Gebrüder Lincke* in München, die schmiedeeisernen Fabrikate der Firma *Peter Kölbl Sohn* in München und nicht zum mindesten auch eine Anzahl auf das vorzüglichste gelungener »Lösungen« der *Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst, Wilhelm von Debschitz, München*, die sich indessen ganz besonders durch ihre kunstvollen Stickereien, Filet- und sonstigen Nadelarbeiten auszeichnen, rühmend hervorgehoben seien.

Welche Stellung freilich dem bayerischen Kunstgewerbe, dem, wie unsere Landesausstellung zeigt, eine ganze Reihe führender Geister Ziel und Richtung gibt, im Umkreise des *deutschen* Kunstgewerbes zuzuweisen sein dürfte, das würde sich höchstens auf Grund eingehender Vergleiche mit den Leistungen der angewandten Kunst im übrigen Deutschland, mit den Ergebnissen anderer Ausstellungen näher bestimmen und klarer erkennen lassen. Solche Erwägungen lagen indessen nicht im Plane dieses Aufsatzes.

FRIES IN WEICHEM KALKSTEIN (PIETRA CACIOLFA). FLORENZ, 15. JAHRHUNDERT. LÄNGE 97 cm

DIE NEUEREN ERWERBUNGEN EINIGER DEUTSCHEN KUNSTGEWERBEMUSEEN

BALD ist ein halbes Jahrhundert dahingegangen, seit in Deutschland wie im Ausland zahlreiche Museen eingerichtet worden sind zu Nutz und Frommen von Kunst, Gewerbe und Kunstindustrie. Wo das im Anschluß an die älteren Bestände staatlicher oder fürstlicher Altertumssammlungen geschehen konnte, war die Gründung verhältnismäßig leicht, denn eben diese Bestände an Werken alten Kunstgewerbes enthielten oft einen so wertvollen Bestand von vorbildlich guter Kunst, daß er durch spätere Neuerwerbungen wohl ergänzt, aber nicht überboten werden konnte. Aber in einer Zeit, die das Heil der kunstindustriellen Entwickelung in der Nachahmung des Alten suchte, und in der für die Sammler von »unserer Väter Werke« die dekorative Brauchbarkeit und industrielle Zweckmäßigkeit ausschlaggebend waren, konnten auch die durch private oder staatliche Initiative ins Leben gerufenen neuen Institute schnell zu stattlichen Sammlungen gelangen. Denn nach dem nationalen Aufschwung der siebziger Jahre lagen in Deutschland die Verhältnisse zur Anlage kunstgewerblicher Sammlungen nicht ungünstig. Die Konkurrenz der Händler und privater Sammler bewegte sich in verhältnismäßig niedrigen Preislagen. Wer Geschmack und Kenntnisse hatte, konnte bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit einem uns jetzt sehr gering scheinenden Aufwand höchst beachtenswerte Sammlungen zusammenbringen.

Die nach großen Gesichtspunkten geleiteten Museen in Deutschland, die Berliner an der Spitze, haben diese im allgemeinen glückliche Lage des Kunstmarktes mehr oder weniger auszunutzen verstanden. Auch manche kleineren Museen, die mit sehr viel geringerem Budget arbeiten mußten als die großen Berliner Sammlungen, Hamburg und Köln z. B., kamen in dieser Zeit zu Erwerbungen, die den Charakter oder die Richtung dieser Museen im wesentlichen bestimmt haben. Andere Institute dagegen in gleich mächtigen Handels- und Industriestädten konnten aus Mangel an Mitteln, aus engherziger Vereinsmeierei oder Kirchturmspolitik die Gelegenheit nicht ausnutzen und haben erst im letzten Jahrzehnt sich angeschickt, das Versäumte nachzuholen.

Aber noch mehr als von den weitsichtig geleiteten gemeinnützigen Instituten ist die schöne Zeit des wohlfeilen Sammelns in Deutschland und im Ausland, besonders in Italien, vom internationalen Kunsthandel ausgenutzt worden, der sich in Paris und London konzentriert hat. Es ist erstaunlich, welche Masse bester deutscher Kunstarbeit allein von Spitzer nach Paris geschafft worden ist. Pariser und Londoner Sammlungen, öffentliche und private, enthalten unwiederbringliche Schätze deutscher gewerblicher Kunst.

Erst allmählich, nach dem Beispiel englischer und französischer Kunstfreunde, und nicht zum wenigsten unter der anspornenden Tätigkeit Wilhelm Bodes, hat sich auch bei uns eine Gruppe geschmackvoller und kapitalkräftiger Kunstfreunde gebildet, die in ihren Erwerbungen nicht mehr auf bloße dekorative Wirkung oder historische Kuriosität, sondern auf hohe künstlerische Qualität Wert legten. Das Glück so eifriger Sammler wie es, um nur einige zu nennen, die nicht mehr sind, Hainauer, Thewald gewesen sind, hat allgemach einen sehr ins Gewicht fallenden Wettbewerb mit den Museen erzeugt. Denn die Neigung unserer Kunstfreunde, die besten Früchte ihrer Sammeltätigkeit durch letztwillige Verfügung der Öffentlichkeit zu erhalten, kann — wenige glänzende Namen ausgenommen — bei weitem nicht verglichen werden mit der großartigen Opferwilligkeit, die in Frankreich, in England, in Nordamerika den öffentlichen Kunstbesitz vermehren hilft. Offenbar ist bei unseren großen Familien, deren Schätze an ererbtem Kunstbesitz ohnehin dürftig sind, die Erziehung zum Kunstbesitz noch so jung, daß die Freude über seine einstige Verwertung zumeist größer ist, als das Bedürfnis, durch gemeinnützige Stiftungen den Namen des Schenkers zu verewigen.

* * *

Mit dem vermehrten Interesse an den Werken alter Kunst sind natürlich auch die Werte in entsprechender Weise gestiegen, so daß den öffentlichen Instituten die Erwerbung erheblicherer Wertstücke außerordentlich erschwert worden ist. Trotzdem haben sich eine ganze Anzahl selbst minderbegüterter Museen bei umsichtiger Ausnützung der sich bietenden Gelegenheiten auch unter den erschwerten Marktverhältnissen nicht unerheblich bereichern können. Erst seit die *amerikanische Gefahr* droht, sind die Aussichten auf eine glückliche Mehrung besonders unserer provinzialen Sammlungen recht trübe geworden. Wie sollen sie mit den mageren Jahresbudgets, die ihnen der Staat, die städtischen Kollegien oder die Beiträge von Vereinen

oder Privaten bieten, ankommen gegen die Sammlergelüste amerikanischer Nabobs, die Millionen bieten, wo bisher Hunderttausende vernünftig schienen? Schnell hintereinander sind zu höchsten Preisen ganze Sammlungen, wie die von Wencke in Hamburg, von Baron Oppenheim in Köln, von Hainauer in Berlin aufgekauft worden auf Nimmerwiedersehn.

Das wirklich Gute, für das die Museen die ihnen anvertrauten öffentlichen und privaten Mittel anwenden sollen, steigt zu fabelhaften Preishöhen. Dabei sind gerade unter der allen europäischen Kulturstaaten drohenden Gefahr des Kunstexports die Einfuhrmöglichkeiten aus der Fremde erheblich erschwert. Der

MAJOLIKATELLER MIT DARSTELLUNG DER GÖTTIN, DER FRUCHTBARKEIT OPIS
NICOLA DA URBINO UM 1530

Denkmalschutz im eignen Land, die Konkurrenz kleiner und kleinster, oft auch unnötiger Gemeindemuseen und das allgemein erwachende Bewußtsein von dem kommerziellen Werte der alten Kunst, — das alles macht den Leitern der Museen, die im Mittelpunkt großer Gemeinwesen eindrucksvoll wirken wollen, die Erfüllung ihrer vornehmsten Pflicht, nämlich die Ausbildung ihrer Sammlungen, zu einer immer schwierigeren Arbeit.

* * *

Aber diese in der Ungunst der Handelsverhältnisse liegende und sich täglich steigernde Schwierigkeit ist es nicht allein, die den Leitern und Verwaltungen der Kunstgewerbemuseen Sorge bereitet. Eine andere und meines Erachtens ebenso ernste Sorge bereitet ihnen eine Frage, die gerade in unseren Tagen einer erwachenden modernen Kunstselbständigkeit immer wieder aufgeworfen werden muß. Während unsere Künstler, die sich angeschickt haben, tatkräftig in den Gang von Gewerbe und Industrie einzugreifen, nach neuen Formen der modernen Geschmacksbefriedigung suchen und das Walten einer neuen, den veränderten Ansprüchen des modernen Menschen entsprechenden Ästhetik anrufen, ist es da noch richtig, im Wettkampf mit hundert anderen und unter dem Drucke der transatlantischen Mäcene den Kampf um die Erwerbung von Werken verabschiedeter Stile weiterzuführen? Täten wir nicht besser, den Boden einer ehrwürdigen, aber doch veralteten Kunst zu verlassen, um unter der Führung der wagemutigen Entdecker künstlerischen Neulands und ihrer literarischen Schrittmacher dem Siege einer herrlichen Zukunftskunst vorzuarbeiten?

Vielleicht lohnte uns die Menge, die der Stunde dient, mit tausendfältigem Beifall! Vielleicht würden vorsichtige Gemeindevertreter williger den Säckel öffnen, wenn es gälte, nur den Talenten im Gemeinwesen beizuspringen und wenn gekauft werden könnte, was der

Tag bringt, — das Ideal so manchen braven Handwerkervereins würde zur Wirklichkeit. Man nehme den ersten besten Kunstgewerbeverein und frage die Mitglieder zur Probe — die meisten, die sich mit ihrer Kunst, ihrem Handwerk, ihrer Industrie im Kampf ums Dasein mühen, werden die Abkehr vom Alten gut heißen — weil sie ihrer Hände Werk für wichtig genug halten, in den heiligen Hallen der Museen für immer bewahrt zu werden.

Und doch — was haben in der kurzen Zeit ihrer Wirksamkeit die Kunstgewerbemuseen schon gelitten unter der Nachgiebigkeit gerade an *diese* Forderungen des Tages! Wieviel bedeutungslose Dinge, wieviel oft Minderwertiges haben sie angekauft, ankaufen müssen auf allen großen Weltausstellungen, in Wien, in Philadelphia, in Paris, und immer in der besten Absicht, dem Gewerbe, der Industrie zu dienen! Wie mancher, den der Eifer, sich beizeiten »Dokumente« gegenwärtiger Kunst zu sichern, zu eiligem Ausgeben verleitet hat, wäre froh, wenn er gerade die kostbarsten dieser modernen Arbeiten eintauschen könnte gegen ein gutes, echtes Stück alter Handwerkskunst, — gegen einen Tiroler Schrank des 15. Jahrhunderts, gegen ein untadeliges ewig junges Schnitzwerk des Florentiner Quattrocento!

Aber so sind wir: wir schwimmen mit dem Strome der Jungen und Jüngsten und nehmen Streben für Gelingen, geschickt sein für reif sein! Wir haben ja keinen Überblick, können keinen haben über den Ausgang und den charakteristischen Wert des Werdenden. Wozu dann diese Dinge, die im Laufe der Zeit sich erst ausreifen, ihren wahren Wert erst erringen müssen, voreilig einfangen, im Museum aufbahren wie ein ehrwürdig Ding, dem Alter und erprobte Geltung etwas wie unvergänglichen Wert leihen! Wie kurzsichtig, wenn wir unsere Museen, die doch keine kommerziellen Musterlager sein sollen, allein in den Dienst der wechselnden Tagesansprüche stellen würden! Das mag eine Aufgabe für Handels- oder Exportmuseen sein, für die Kunstgewerbemuseen genügt es, diese Dinge in wechselnden vorübergehenden Ausstellungen zu zeigen. Vertrugen es doch schon die berühmten Vorbildersammlungen alten Stils nicht, aller Welt zur Nachahmung à discretion zu dienen! Wie schnell haben die abgewirtschaftet — so schnell die Mode des Tages es verlangte. Eine Kunstgewerbesammlung, die sich mit Beispielen der besten Kunst der van de Velde, Peter Behrens, Olbrich auftäte, um dem Gewerbe die Hand zu weisen, würde bei den schnellen Geschmackswandlungen unserer Zeit noch viel schneller gerade die Wirkung einbüßen, um derentwillen sie geschaffen worden war.

Wir sammeln ja nicht mehr alte Kunst, um sie zur Nachahmung, zur Kopie zu empfehlen oder gar etwa, um mit ihr dem ernsten Mühen, dem hohen Streben des Modernen ein *nec plus ultra* zuzurufen! Wir sammeln ihre Beispiele um des erprobten Gehaltes willen an echter Kunst, wir sammeln sie als Beweisstücke ästhetischer Kultur, stilistischer Reife, weil in ihnen das harmonische Walten ewiger Stilgesetze lebendig ist. So angesehen enthalten die echten und guten Werke der alten Kunst eine schier unverwüstliche Kraft der Anregung, sind im edelsten Sinne unersetzliche Vorbilder und nützen sozusagen als Stimmgabeln guter Qualität, auch wenn sie in der Form nicht dem gegenwärtigen Zeitgeschmack dienen können. Als Zeugen oft langer Kunstvergangenheiten, stecken sie voller Heimlichkeit, denn in ihnen deckt die Form einen Inhalt, wie der Körper eine Seele — deshalb haben gerade diese alten Arbeiten eine belebende, befreiende Wirkung.

* * *

Wer die Werke alter Kunst in unseren kunstgewerblichen Sammlungen auf die angedeutete Art der Nutzbarkeit anschaut, dem wird ihr Nutzen für die allgemeine Geschmacksbildung keine Frage mehr

TRUHE AUS NUSSHOLZ GESCHNITZT IN SARKOPHAGFORM. FLORENZ, ANFANG 16. JAHRHUNDERT

bleiben. Er wird in den oft außerordentlich hohen Aufwendungen, die um solchen Besitz gegenwärtig gemacht werden müssen, eine um so notwendigere Bereicherung unseres Nationalwohlstandes erblicken, als er uns vom Auslande und gerade von den »praktischen« Amerikanern strittig gemacht wird. Denn daß die Amerikaner aus bloßer Großmannssucht für ihr Land die alten Kunstschätze Europas teuer zu erwerben suchen, das wird wohl niemand glauben, der die Verhältnisse kennt und sich von der praktischen Notwendigkeit eines Kunstbesitzes gerade in einem industriellen Lande, welches in allem Weltpolitik treibt, überzeugt hat. Von diesem Gesichtspunkt aus scheint mir daher der effektive Nutzen gerade des hervorragende Altsachen sammelnden Kunstgewerbemuseums nicht hoch genug angeschlagen werden zu können.

MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND
Terrakottarelief von einem Schüler oder Nachfolger des Donatello. Florenz, 2. Hälfte des 15. Jahrh. Höhe 53 cm

Freilich kann diese Gemeinnützigkeit nur erreicht werden mit der Vereinigung von *originalen Arbeiten erheblichen* Kunstwertes. Die rein kulturgeschichtlichen, volkskundlichen Rücksichten müssen zurücktreten, wenn es sich um die Belebung des künstlerischen Sinnes, um die *Förderung der ästhetischen und kunsttechnischen Erziehung* handelt. Und nicht nur müssen die Objekte der Sammlung an sich wertvoll sein, die Art ihrer Vorführung soll derart sein, daß sie den Genuß der Werke steigert . . . Das sind aber Binsenwahrheiten, die ich mich fast schäme, an dieser Stelle zu wiederholen.

Weniger einleuchtend scheint vielen dagegen der Nachweis einer gewissen *handelspolitischen* Rücksicht, die aus einer derartigen Förderung unserer kunstgewerblichen Museen abgeleitet werden kann. Daß unser kunstindustrieller Export auf vielen Gebieten nicht bloß mit billiger und deshalb oft schlechter Ware den Weltmarkt *auf die Dauer* beherrschen kann, ist für den Weiterblickenden keine Frage mehr. Die ungeheuere Masse der keramischen und anderen Waren, die wir alle halben Jahre z. B. auf den Leipziger Engrosmessen aufstapeln sehen, läßt auf eine ästhetische Minderwertigkeit ebenso ungeheuer großer Kreise des Publikums schließen. Die ausschließliche Befriedigung gerade nur dieser künstlerisch Bedürfnislosen ist aber keine Aufgabe, deren Lösung unsere Industrien zu stärken und ihren Wert zu steigern vermag. Die künstlerischen Ansprüche müssen in diesem massenhaften Kundenkreis geweckt werden. Das Beispiel des Besten muß dieses Erziehungswerk erleichtern.

Hier liegt für die Kunstgewerbemuseen eine weite und lohnende Arbeit. *Neben die wechselnde Ausstellung des besten Neuartigen muß die vergleichende Gegenüberstellung der besten alten Werke treten,* in einer Auswahl, die den jeweiligen lokalen Bedürfnissen des Publikums, der Industrie, der Handwerker und Künstler entspricht. Denn so wünschenswert die Förderung des Einzelnen in seinen kunstgeschäftlichen Sorgen auch ist, *die Hauptmission der Museen liegt in der Erziehung der Massen, in der Steigerung der allgemeinen Sehnsucht nach dem künstlerisch Besseren und Wertvolleren.* Nicht vom Verkäufer, vom Händler, auch nicht vom produzierenden Industriellen kann das Heil kommen — der *Konsument* selbst muß in sich jene künstlerische Genußfähigkeit

Höhe 18,5 cm

Höhe 21,3 cm

Höhe 27,7 cm

GRIECHISCHE BEMALTE TERRAKOTTEN AUS BÖOTIEN (TANAGRA)

entwickeln, die allein unsere Kunst und unser Gewerbe zu *höheren und eigentümlichen* Leistungen beflügeln kann. Mit der Befriedigung dieser gesteigerten Ansprüche wird sich dann allmählich ganz von selbst der Wert unserer kunstgewerblichen Exportindustrie wesentlich erhöhen.

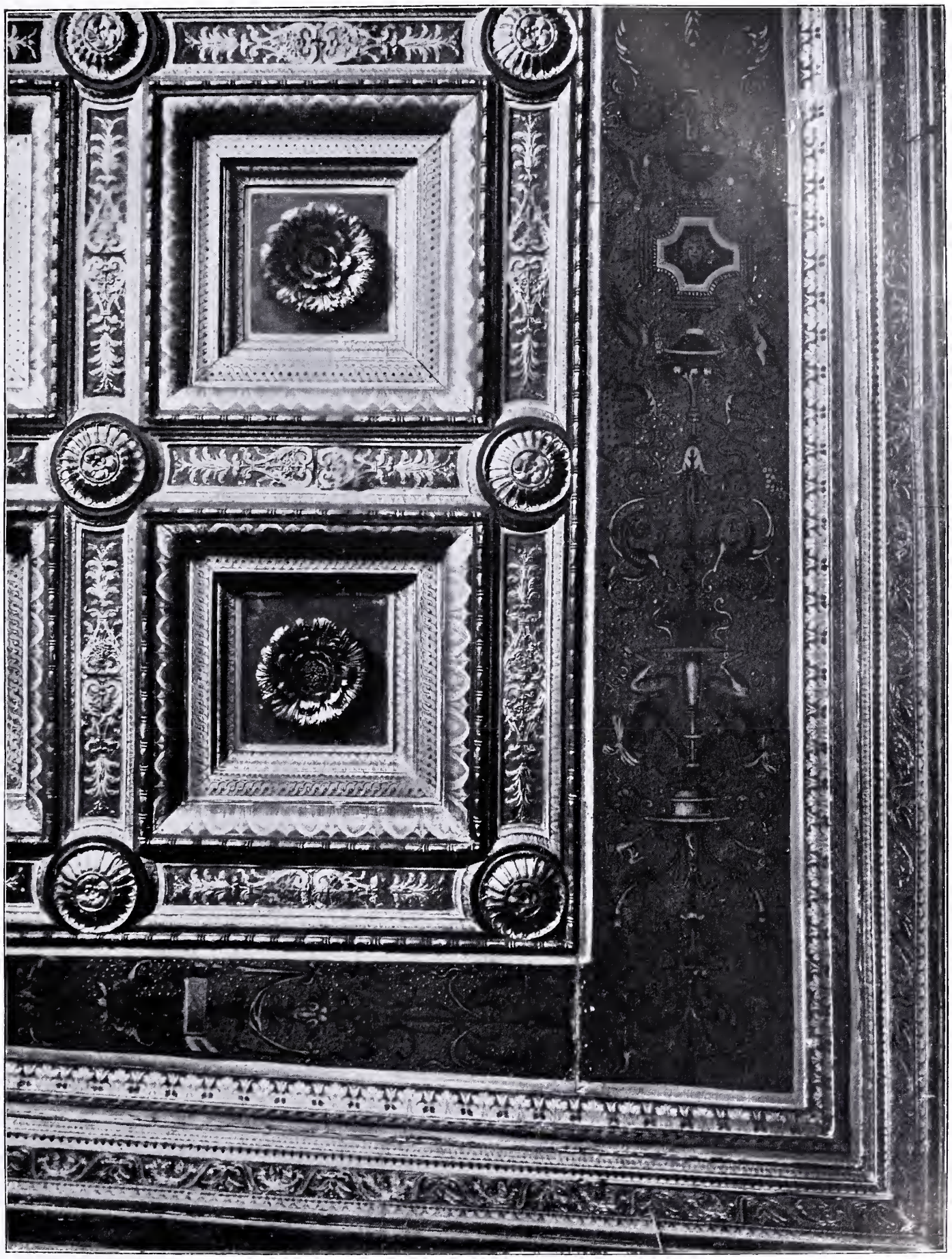
Der Weg zur wahren Kunsterziehung geht von oben nach unten, von der Luxuskunst zur Bedürfniskunst des täglichen Lebens und der Industrie. Je mehr Beispiele jener vornehmen Kunst, die in den Blütezeitaltern unserer Kultur geschaffen wurden, wir zusammenbringen, desto bessere Lehren können wir geben, desto nutzbringender verwerten wir die großen Mittel, die unsere moderne Kunstwirtschaft erfordert.

* * *

In den nachfolgenden Bemerkungen soll in zwangloser Folge kurz berichtet werden über bemerkenswerte neuere Erwerbungen einer Anzahl deutscher Kunstgewerbemuseen in den großen Gemeinwesen der Provinzen des Reiches. Städte wie Köln und Leipzig, Frankfurt a. M., Hamburg, Breslau, Nürnberg, Magdeburg stellen an ihre Kunstgewerbemuseen besonders hohe, durch eine Vielheit der zu befriedigenden Interessen berechtigte Ansprüche. Die meisten dieser Institute schauen auf eine längere Entwickelung zurück, manche sind in prunkvolle Neubauten eingezogen und haben es in ihrer Umwelt zu einer vielversprechenden Popularität gebracht.

Wenn sie auch alle ein und demselben Zwecke der allgemeinen Kunsterziehung dienen, so sind doch die Bedingungen, unter denen sie wirken, außerordentlich verschiedenartig. Wie sie mehr oder weniger an bestimmte lokale Verhältnisse gebunden sind und den Forderungen hier einer industriellen, dort einer mehr kommerziellen Bevölkerung zu entsprechen suchen, das gibt ihrer Tätigkeit das besondere Gepräge. In ihrer Erwerbungspolitik verfolgen sie jetzt wohl allgemein dieselben Ziele und selbst die, denen durch Stiftungen und Geschenke unausgesetzt fette Brocken zufallen, wie zum Beispiel Frankfurt a. M., laborieren an unzureichenden »ordentlichen« Mitteln.

Vielleicht ist der Blick auf die Anstrengungen zur Bereicherung der Sammlungen, die allenthalben gemacht werden, nicht uninteressant an einer Stelle gerade, die in den letzten Jahren fast ausschließlich den Erscheinungen neuer und neuester Kunst gewidmet ist. Wir glauben auch, daß in einer Zeit, in der der Ruf nach Denkmalschutz gleichbedeutend ist mit dem Rufe nach einer Mehrung unseres alten Kunstbesitzes,



TEIL EINER KASSETTENDECKE AUS DER CASA MORELLI IN SIENA, UM 1520

In Holz geschnitzt und bunt bemalt, die Rosetten und Perlstäbe vergoldet, die ornamentalen Bänder zwischen diesen bunt in carta pesta (Papierstuck), die Umrahmung mit bunten Grotesken im Stile Peruzzis bemalt. Langseiten 6,78 und 6,35 m, Schmalseiten 5,22 und 4,67 m. 1905 aus den Mitteln der Ferdinand Rhode-Stiftung angekauft

GOTISCHER GLASPOKAL, KELCHFÖRMIG, GEBUCKELT, MIT WEISSER, ROTER UND GRÜNER EMAILLIERUNG UND GOLDMALEREI. VENEDIG UM 1500 HÖHE 27 cm

der Hinweis auf die in dieser Richtung liegende Tätigkeit unserer größeren Museen gelegen kommt, um zu zeigen, was noch zu tun bleibt, und daß es mit der Förderung der modernen Tagesinteressen nicht getan ist.

Ist es dabei nicht ein ermunterndes Zeichen der Zeit, wenn wir von der Sehnsucht der Münchner nach einem Kunstgewerbemuseum hören? Man denke doch in München! In der modernen deutschen Kunstmetropole trotz Berlin, in dieser auch an Museen reichen Künstlerstadt regt sich das Bedürfnis nach einem Kunstgewerbemuseum, das nicht nur einseitig die Etappen der modernen kunstgewerblichen Entwickelung zeigen sondern auch den Zusammenhang der neuen Kunstkultur mit der älteren künstlerischen Tradition ersichtlich machen wird. —

I. DAS LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUM

Bekanntlich ist das 1873 gegründete Leipziger Kunstgewerbemuseum erst 1904 in die städtische Verwaltung übergegangen. Es befindet sich mitsamt dem Museum für Völkerkunde in dem stattlichen Bau des Grassimuseums. Wie jenes Museum leidet es aber bereits empfindlich an Raummangel, so daß es in den für seine besonderen Zwecke wenig geeigneten Räumen mehr *provisorisch* eingerichtet erscheint.

Erst seit die städtischen Kollegien größere Mittel bewilligen, ist der Ausbau der Sammlungen nach weiteren Gesichtspunkten unternommen worden. Da in der Handelsstadt Leipzig eine Anknüpfung an eine von altersher gepflegte lokale Kunsttradition nicht möglich war, und da das seit einem Jahrhundert erst in Leipzig konzentrierte Buchgewerbe sich der Pflege eines eigenen Museums erfreut, war das Programm für die Sammeltätigkeit nicht ohne weiteres gegeben. Anfangs in der retrospektiven Phase unseres Kunstgewerbes, als es galt, die aufstrebende Kunstindustrie mit Stilvorbildern zu versorgen, folgte man der vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien ausgegebenen Parole. Man sammelte so ziemlich alles, was in irgend welchem Betracht dem Handwerker oder dem Industriellen nützen konnte: Altes und Neues, Originale und namentlich auch Kopien allgemein anerkannter Meisterwerke. Die Beschränktheit der verfügbaren Mittel verhütete es, daß die Bäume in den Himmel wuchsen, und allgemach brach sich die notwendige Einsicht Bahn, daß weniges Gute mehr ist als Vielerlei.

Die Absicht, die Sammlungsgegenstände in stil- oder kulturgeschichtlichem Zusammenhang zu gruppieren und eine Trennung der Schausammlung von der Studiensammlung herbeizuführen, tritt wohl in einigen Räumen hervor. Eine vortreffliche Erwerbung aus der älteren Entwickelungsperiode des Museums war das schöne getäfelte Renaissancezimmer aus Schloß Vlims; vor acht Jahren wurde dann das Haarlemer Rokokozimmer mit Wandbildern von Gerritsz Zeegelaar erworben. Eine annähernd geschlossene Raumwirkung wird auch in der Gruppierung der deutschen Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, der Möbel und Dekorationen des 18. Jahrhunderts, der kirchlichen Altertümer versucht — während ganze Abteilungen, wie die keramische, die Metallarbeiten, die Textilien, die Gläser, das orientalische Kunstgewerbe in Gruppen zusammengehalten werden, so daß nur die besten Stücke allgemein zur Schau gestellt werden, während die nur technisch oder kunst-

TABERNAKELRAHMEN AUS KALKSTEIN. FLORENZ, 2. HÄLFTE 15. JAHRHUNDERT

wissenschaftlich interessanten Arbeiten zu Studienzwecken für sich mehr magazinartig aufgestellt sind. So bildet zum Beispiel die erst in den letzten zwei Jahren geschaffene Abteilung zum Studium der Althüringer Porzellane die zur Zeit einzige Sammlung, die einen richtigen Begriff von der Produktion und Qualität des alten Thüringer Porzellans zu geben vermag.

In der Zeit der erwachenden neuen Richtungen im Kunstgewerbe hat dann das Leipziger Kunstgewerbemuseum durch die Veranstaltung zahlreicher Ausstellungen einzelner Künstler, ganzer technischer Gruppen, versucht, die wichtigsten neueren Erscheinungen wie in einem Wandelbild vorzuführen. Großer Aufwand wurde gemacht und eine Zeitlang jagte eine Ausstellung die andere. Gewiß war diese Orientierung des Publikums notwendig und hat ihre guten Früchte getragen. Aber die Sammlungen des Museums selbst haben darunter gelitten. Sie waren in einer ewigen Wanderung und was das bedauerlichste ist, auch ihre Vermehrung und Bearbeitung blieb eine Zeitlang zurück. Zum Glück scheint jetzt die Inanspruchnahme der Museen für moderne Ausstellungen zurückzugehen, seitdem allerorten so viel große Ausstel-

DAME MIT VOGELBAUER

In hellblau gesäumtem weißem Kostüm und rosa Halskragen, der Vogelbauer gelb, der Rocailsockel mit Purpur und Gold gehöht Frankenthal. Höhe 20,7 cm

lungen veranstaltet werden, daß es schon schwer hält, eine Reise zu machen, ohne gleich auf ein paar Kunst- oder Gewerbeausstellungen zu stoßen. Auch der Kunsthandel hat in Deutschland nach Pariser Muster internationalere Manieren angenommen und versorgt die, die Neues sehen wollen, mit mehr als sie brauchen. Ganz aufgeben werden wir natürlich die Ausstellungen moderner Kunstspezialitäten nicht, denn immer wird es wieder nötig werden, die lehrhafte Absicht der Museen durch Sonderausstellungen gerade neuester Kunst zu unterstützen. Und immer wieder wird es gut sein, diese neuen Leistungen an dem erprobten Werte der älteren zu messen.

Um so mehr sind wir jetzt gezwungen worden, unseren Beständen an alter Kunst diejenige Abrundung zu geben, die unerläßlich ist, wenn der beabsichtigte Eindruck und die rechte anregende und fördernde Wirkung erreicht werden sollen.

Nur mit äußerster Beschränkung auf das Notwendigste und in absehbarer Zeit befriedigend Erreichbare konnte die Schausammlung um eine neue Gruppe vermehrt werden, in der gute Arbeiten der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts vereinigt werden sollen. Den Anlaß zur Einrichtung dieser stilgeschichtlich so wichtigen Renaissanceabteilung, die der Veranschaulichung der Quellen dienen soll, aus denen die deutsche Kunst lange Zeit geschöpft hat, gab die Erwerbung einer ungewöhnlich gut erhaltenen Kassettendecke, die sich in einem Hause in Siena

BÄUERIN MIT EIERKORB

In eisenrot karriertem Kleid und lila Stirnband sowie Schärpe, Knöpfe und Saum vergoldet. Frankenthal. Höhe 15,5 cm

fand, das der Überlieferung nach von Peruzzi gebaut worden ist. Wie dem auch sei, die Holzdecke stellt in ihrer Gliederung, Bemalung und diskreten Vergoldung ein klassisches Beispiel edler Dekoration um 1520 dar. Mit den virtuosen Grotesken auf den Füllbrettern an den Seiten, mit dem in carta pesta aufgelegten Ornament, mit dem Fries und den zierlich und abwechslungsreich geschnitzten, großen vergoldeten Rosetten, ist die Decke künstlerisch und technisch noch immer lehrreich, auch einem Erzmodernen kann sie zu denken geben. Eine notwendige Folge der Erwerbung der Decke war die Anlage eines Raumes, in dem stilgeschichtlich einander nahestehende Mobilien, Geräte, Dekorationen vereinigt werden sollten. Daß es unmöglich ist, in die engeren Grenzen eines Jahrzehnts, also etwa um 1520—30, Zusammenstimmendes zu erhalten, leuchtet von vornherein ein. Selbst in Italien hat sich, von einigen Sakristeien, Bibliothek- oder Sitzungszimmern abgesehen, nirgends ein bürgerlicher Raum des Cinquecento erhalten, dessen Ausstattung sich vollkommen rein von späteren Zutaten oder Umformungen erhalten hätte. Wir müssen schon zufrieden sein, wenn wir ein ganzes Jahrhundert umspannend, Arbeiten zusammenbringen können, die in ihrer Zusammenstellung nicht den Eindruck eines bewohnbaren Renaissancezimmers machen, sondern die einfach in der Qualität und im Stil zueinander »stehen«. Einige Architekturteile, eine Türumrahmung, ein flacher Kamin, ein Zimmerbrunnen, die alle aus ein und demselben Raum einer abgebrochenen Villa des 16. Jahrhunderts bei la Petraja herrühren, werden bei dem definitiven Aufbau des Raumes denselben besser gliedern, als gegenwärtig bei der provisorischen Einstellung dieser Lapidarien möglich gewesen ist. Vielleicht wird es einmal gelingen, einige gute Gobelins, etwa in der Art der Bacchiacca zu erwerben, um den Wänden einen der prächtigen Decke entsprechenderen Schmuck zu geben. Einstweilen dient als Wandschmuck ein persischer Teppich des 16. Jahrhunders, ein in der Zeichnung und der Farbe herrliches Fragment.

GRIECHISCHE TERRAKOTTAFIGUR. HÖHE 18 cm

Im Kunsthandel konnten einige Mobilien, vor allem eine schöne geschnitzte Florentiner Truhe in Sarkophagform, eine einfache Kredenz, ein in den Formen edles Lectorium und einige Rahmen erworben werden. — Auf dem Kamin haben Platz gefunden einige Albarellen und zwei Figuren, von denen ein heiliger Sebastian in bemalter Terrakotta, von einem abruzzesischen Künstler in der Art des Silvestro di Giacomo herrührt, während als Gegenstück einstweilen ein prächtiger holzgeschnitzter und bemalter deutscher St. Georg dient, eine gute tiroler Arbeit in der Richtung Pachers. Majoliken hatte das Leipziger Museum seit den Versteigerungen Zschille und Bardini in London nicht mehr gesammelt, sind sie ja auch im Kunstmarkt nur mehr sehr selten in guten Qualitäten zu finden. Immerhin sind einige typische Stücke des Nicola da Urbino und andere aus Deruta, Gubbio und Caffagiolo beschafft worden.

Das bedeutendste und kostbarste Stück wurde 1905 auf der Versteigerung von Pannwitz in München erworben. Es ist eine außergewöhnlich gute Arbeit des Nicola Pellipario aus Casteldurante, der sich später, seit 1528, Nicola da Urbino nannte. Der wirkungsvolle Teller stellt die Opis, die Göttin der Fruchtbarkeit dar nach einem der zwanzig Stiche, die Giovanni Jacopo Caraglio um 1526 nach Götterdarstellungen des Giovambattista di Jacopo genannt il Rosso geschaffen hat. Mit dem Nachweis dieser Quelle ist annähernd die Datierung des Stückes gegeben und der virtuose Stil der Malerei läßt nach Analogien unschwer erkennen, daß es eine Arbeit in Nicolas Ur-

binatischem Stile ist und also um 1530 entstanden sein wird. Wie beliebt diese Götterdarstellungen gewesen sind, dafür sprechen die Nachstiche, die Jacob Binck 1530 von ihnen angefertigt hat und eine Wiederholung der Opis auf einem Emailteller des Leonard Limousin, der Peter Morgan gehört und zurzeit im Victoria and Albert-Museum ausgestellt ist. Andere Stücke derselben Folge sind noch nicht zum Vorschein gekommen.

Eine andere wichtige Erwerbung für den italienischen Raum bildet ein Terrakottarelief der Madonna mit dem Kinde, ein ansprechendes Werk eines Schülers oder Nachfolgers des Donatello. Ein schöner Kalksteinrahmen stammt aus Florenz und ein feiner ganz antikisierender Fries kommt aus Pistoia. Kleinere Erwerbungen kamen neuerdings namentlich der Plakettensammlung zugute. Mit diesen Erwerbungen ist immerhin ein guter Anfang zu einer kleinen Sammlung gemacht worden, die, was die Qualität der Stücke anlangt, wohl geeignet ist, in das Studium der italienischen Renaissancekunst einzuführen.

Andere neuere Erwerbungen des Leipziger Kunstgewerbemuseums betreffen besonders die Porzellansammlung und die Anlage einer gewählten Gruppe orientalischer, besonders japanischer Arbeiten. Diese und einige andere, von denen wir bereits Abbildungen in diesem Hefte bringen, werden in der Fortsetzung dieser Bemerkungen kurz besprochen werden.

Richard Graul.

BÜSTE EINES BRAUNSCHWEIGISCHEN FÜRSTEN
Bemalt, der Mantelbesatz und ein Teil der silbernen Rüstung vergoldet, die Perücke weiß glasiert, das Antlitz aus Biskuit und kalt bemalt. Fürstenberg. Höhe 14,7 cm

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

VOLKSKUNST UND VOLKSWIRTSCHAFT[1])

VON PROF DR. CARL JOHANNES FUCHS-FREIBURG I. B.

Unsere nationale Einigung, die Gründung des Deutschen Reiches, hat wie ein fruchtbarer Frühlingsregen auf alle Gebiete der deutschen Kultur gewirkt: wenn auch das deutsche Wirtschaftsleben zunächst noch eine Zeitlang unter der Herrschaft des wirtschaftlichen Liberalismus stand, so finden wir doch sonst schon überall, und bald auch hier, eine zunehmende Betonung des nationalen Momentes, die Entwickelung eines starken Nationalgefühls, und damit auch wieder eine wachsende Schätzung des Heimatlichen, des Nationalen und Lokalen in Literatur, Musik und Kunst. Es tritt nicht nur das Schlagwort, sondern auch eine starke Bewegung für »Heimatkunst« auf. Heimatkunst aber führt mit Notwendigkeit zur »*Volkskunst*« zurück, das heißt, wie Professor Seyffert treffend definiert: naive kunstgewerbliche Betätigung, die nicht die Eigenart des Einzelnen, sondern die Eigenart einer örtlichen Überlieferung pflegt«. Gesunderhaltung der Kultur durch Bewahrung ihrer heimischen und traditionellen Grundlage, das wird jetzt das Ziel, dem man zustrebt. Aber wir beschränken uns schon seit einiger Zeit nicht mehr darauf, die noch vorhandenen Reste der Volkskunst in Museen und auf dem Lande zu sammeln und zu erhalten, sondern wir finden auch einerseits Versuche einer Förderung und Wiederbelebung der Volkskunst zu weiterer lebensfähiger Anwendung und andererseits bereits eine starke Beeinflussung des modernen Kunstgewerbes durch sie. In beidem kommt die große wirtschaftliche Bedeutung der Volkskunst, ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft, zum Ausdruck, und nicht ihre nationale, ethische und ästhetische Seite sollen hier behandelt werden, sondern diese wirtschaftliche. Sie ist auch hier Fundament und Voraussetzung für die aus allgemeinen nationalen, ethischen oder ästhetischen Motiven auf diesem Gebiet unternommenen Bestrebungen. Denn diese können in der modernen Volkswirtschaft nur dann und insoweit lebensfähig werden, als sie, wenn nicht geradezu durch wirtschaftliche Bedürfnisse hervorgerufen, doch gleichzeitig auch solchen entsprechen und mit den Verhältnissen und Gesetzen des wirtschaftlichen Lebens nicht in Widerspruch geraten.

Die wirtschaftliche Bedeutung der Volkskunst ist allerdings zweifellos in früheren Zeiten viel größer gewesen als heute: in jener Zeit, »als Adam grub und Eva spann«, als sie nicht sowohl Volks*kunst* als Volks*gewerbe* war. Denn beides war früher ungetrennt; die große Kluft, welche sie heute scheidet, hat erst die spätere wirtschaftliche Entwickelung, namentlich der Fabrikindustrie, aufgerissen. Die Volkskunst beruht nämlich überall geschichtlich auf dem »*Hausfleiß*«, der ältesten gewerblichen Betriebsform in der »*geschlossenen Hauswirtschaft*«, — als in jeder Wirtschaft des einzelnen Grundherrn oder Bauern noch regelmäßig alles erzeugt wurde, was für die Befriedigung der Bedürfnisse notwendig war, nicht nur die Produkte der Landwirtschaft, sondern auch die gewerblichen Arbeiten des täglichen Lebens: als der Bauer mit seinen Söhnen oder die Knechte auf dem grundherrlichen Hof noch selbst die Gebäude zimmerten und den Hausrat schufen, mit denen sie gefüllt wurden, die Frauen und Töchter oder Mägde das Leinen spannen und webten und die Kleider und Stickereien verfertigten. Daß dabei auch alles dem täglichen Leben dienende Geräte, Kleidung usw. reich mit Farben und Zierat ausgestattet wurde, entsprach nur dem ursprünglichen naiven Schmucktrieb, wie er noch früher im Schmuck des Körpers seinen Ausdruck gefunden hatte. So werden nicht nur jeder Kasten, jede Schachtel, die Bettstätten und Schränke mit verschiedenen Hölzern eingelegt oder, wo es daran fehlt, bemalt, sondern auch der einfache Marktkorb; so werden nicht nur Stühle und Schränke, sondern auch die Mangel geschnitzt, und es entstehen all die Hunderte von entzückenden kleinen und großen Geräten, die heute unsere Sammlungen von Volkskunst aufweisen, und in denen sich an den Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens überall ein starkes künstlerisches Gefühl betätigt. Es bedeutet dabei diese Ausschmückung von Anfang an durchaus keinen Gegensatz zur Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit der Gegenstände — und hierin liegt, um das gleich hervorzuheben, ein Hauptmoment der Berührung zwischen der Volkskunst und dem modernen Kunstgewerbe.

Mit dem Aufkommen der Städte und der »*Stadtwirtschaft*« tritt die geschlossene Hauswirtschaft auf das Land zurück und damit wird die Volkskunst wesentlich zur *Bauernkunst*, als die sie uns noch heute überall begegnet. Aber auch auf dem Lande selbst ist es zu einer Arbeitsteilung gekommen: ein großer Teil der gewerblichen Erzeugnisse wird nicht mehr in der einzelnen Bauernwirtschaft oder Grundherrschaft selbst hergestellt, sondern — zuerst bei den Erzeugnissen der Schmiedekunst — von einem ländlichen Handwerker. Und so wird ein großer Teil dessen, was wir heute Volkskunst nennen, »*Landhandwerk*«. Dieses aber verfällt mit dem Aufkommen der Industrie, wenn auch in geringerem Maße und langsamer als das städtische, der Bedrängung und Verdrängung durch die billigeren Erzeugnisse des Fabrikbetriebes. Auf der anderen Seite wird, was noch in den bäuerlichen Wirtschaften an gewerblichen Erzeugnissen hergestellt wird, nun aber auch über den eigenen Bedarf hinaus für den Absatz erzeugt und damit zur ländlichen »*Hausindustrie*«. Diese aber gerät in der Regel in Abhängigkeit von einem kaufmännischen städtischen Kapitalisten, der bald auch Form und Qualität des Erzeugnisses vorschreibt, und hört damit auf, Volkskunst zu sein. Denn nur in seltenen Fällen — wie lange Zeit bei der Uhrenindustrie des Schwarzwaldes mit ihren »Glasträgern« — findet sie einen Vermittler für den Absatz in ihren eigenen Reihen in einem nicht kapitalistisch überlegenen Händler.

So wird das Anwendungsgebiet der Volkskunst mit der fortschreitenden wirtschaftlichen Entwickelung ein immer kleineres, und ist in der *modernen Volkswirtschaft* im Verhältnis zu früher ein sehr geringes. Aber es wäre doch irrig, anzunehmen, daß die Volkskunst heute nur noch ein historisches und antiquarisches Interesse besitzt, und daß es sich nur darum handelt, ihre letzten Reste sorgsam in Museen aufzubewahren. Sie hat vielmehr auch in der modernen Volkswirtschaft immer noch eine große allgemeine Bedeutung. Diese besteht zunächst in der Ausbildung der Handfertigkeit, der Schulung des Auges und der Hand, der Gewöhnung an gelernte, qualifizierte Arbeit, sowie in der Ausfüllung der freien arbeitslosen Zeit, vor allem der ländlichen Bevölkerung in den langen Monaten des Winters. Soweit sie noch immer nur für den Eigenbedarf schafft, bedeutet sie die Ersparung von baren Geldausgaben, für den Landwirt vor der Ernte bekanntlich eine überaus wichtige Sache, und zugleich, auch soweit ländliches Handwerk sie in den alten Formen und Qualitäten

1) Vortrag gehalten auf der Versammlung für Volkskunde und Volkskunst Dresden 1906.

erzeugt, eine *bessere* und auch auf die Länge der Zeit in Wahrheit *billigere* Bedarfsdeckung, als die momentan billigeren, aber weit weniger haltbaren Produkte der Fabrikindustrie. Andererseits, wenn über den eigenen Bedarf hinaus in der bäuerlichen Wirtschaft ausgeübt, wird sie eine wichtige Form des Nebenerwerbs, der »Arbeitsvereinigung«, für die ländliche Bevölkerung und damit auch zugleich ein Mittel, der übermäßigen Landflucht der Gegenwart zu steuern oder sie doch aufzuhalten, — wobei wir allerdings auch nicht verkennen dürfen, daß sie manchmal eine wünschenswerte Abwanderung aus zu armen Gebirgsgegenden verhindert und dadurch traurige Existenzverhältnisse geschaffen hat. Dies ist die wirtschaftliche Bedeutung, welche die Volkskunst heute noch immer für die *Landwirtschaft* hat.

Zugleich aber ist die Volkskunst auch für die dennoch vom Lande Abwandernden eine wichtige Vorschule für die gewerbliche Arbeit in der Stadt: der in irgend einer Form der ländlichen Volkskunst oder Hausindustrie tätig Gewesene ist schon an qualifizierte Arbeit gewöhnt und wird in der Regel mehr als bloßer Tagelöhner oder Fabrikarbeiter in der Stadt werden. Dies ist aber von großer volkswirtschaftlicher Bedeutung. Denn die Zukunft unserer Industrie und unserer ganzen Volkswirtschaft liegt zweifellos, wie neuerdings so vielfach — namentlich auch von Naumann — betont wird, in der Schaffung von qualifizierter Arbeit: also nicht in der Herstellung von geringen internationalen Durchschnittswaren, wo uns immer wieder Länder mit niedrigeren Arbeitslöhnen und anspruchsloseren Arbeitern schlagen können, sondern in der nationalen Spezialisierung auf hochqualifizierte gewerbliche Arbeit. Dies ist die große Bedeutung der Volkskunst für die moderne *Industrie* und die ganze Volkswirtschaft.

Dazu kommt endlich noch ihre spezielle Bedeutung für das *moderne Kunstgewerbe*. Auf den inneren Zusammenhang der Volkskunst mit diesem wurde oben schon hingewiesen: Zweckmäßigkeit des Gebrauchsgegenstandes, Unterordnung der Verzierung unter diese ist ein Hauptgrundsatz der Volkskunst ebenso wie des modernen Kunstgewerbes. Dazu kommt bei ersterer weiter die Naivität des Schaffens und die Farbenfreudigkeit, — beides auch Momente, die das Kunstgewerbe zu verjüngen geeignet sind. Weniger finden wir dagegen freilich bei der Volkskunst den modernen Grundsatz der Materialechtheit: Imitationen, insbesondere städtischer Erzeugnisse, in minderwertigem Material spielen vielmehr bei ihr, namentlich in den späteren Jahrhunderten, eine große Rolle. In der Tat finden wir denn auch, daß die Volkskunst das mächtig sich entwickelnde deutsche Kunstgewerbe bereits auf vielen Gebieten stark beeinflußt hat und in Zukunft jedenfalls noch weiter stark beeinflussen wird, und auch damit ist eine große und wachsende volkswirtschaftliche Bedeutung der Volkskunst und zugleich auch die Notwendigkeit ihrer Erhaltung und soweit als möglich ihrer Wiederbelebung gegeben. Besonders stark sind diese Einflüsse bis jetzt auf dem Gebiete der Architektur, des Haus- und namentlich des Kirchenbaues auf dem Lande, der Möbelherstellung und der keramischen Industrie.

HOLZKRUG MIT ZINNFUSS U. ZINNDECKEL

Rotbraun gestrichen, mit Malerei in Gelb, Schwarz und Rotbraun. Einerseits das kursächsische Wappen, andererseits die Gestalt der Fortuna im Stile des älteren Cranach. Auf der Schulter die Buchstaben V D M I E (Verbum Domini Manet In Eternum). Auf dem Deckel graviert Schwerter und Rautenwappen. Sachsen, um 1520. Höhe 37 cm

Aber gerade auf letzterem Gebiete sehen wir auch, daß das Ergebnis dieser gegenseitigen Berührung zum Teil für die Volkskunst selbst verhängnisvoll werden kann, indem sie ihre Eigenartigkeit namentlich in bezug auf Farbenfreudigkeit dabei einbüßt. Markante Beispiele dafür sind die Kannenbäckerindustrie des Westerwaldes und die alten Bauerntöpfereien in Bürgel bei Jena. »Eine schöne alte Kunsttradition« — schreibt ein Berichterstatter über die Kunstgewerbeausstellung[1]) — »die sich hier bis in die neuere Zeit erhalten hatte und koloristisch sehr wirksame Arbeiten zuwege brachte, scheint dadurch (nämlich durch den harten abstrakten Linienstil von van de Velde) dauernd vernichtet zu sein.« Der Grund dieser Entwickelung ist ganz klar: Volkskunst — so sahen wir oben — ist naives Schaffen, das nicht die Eigenart eines Einzelnen pflegt; schreibt also ein Künstler und besonders eine so starke Künstlerindividualität, wie van de Velde oder Peter Behrens, ihr die Formen vor, so hört sie eben auf, Volkskunst zu sein, Dieses Beispiel zeigt, mit wie zarter und vorsichtiger Hand die Pflege und Förderung der Volkskunst betrieben werden muß.

Aber weit wichtiger als diese auf ästhetischem Gebiet liegenden sind die Gefahren und die Grenzen, die bei Förderung und Wiederbelebung der Volkskunst in *wirtschaftlicher* Beziehung entgegentreten: sie ist von Haus aus wie die ganze Produktion in der geschlossenen Hauswirtschaft durchaus unkapitalistisch und daher der Kapitalismus ihr größter Feind. Ursprünglich ist sie ja mehr Neben*beschäftigung* als Nebenerwerb. Anfangs und auch später — abgesehen vom Landhandwerk — ist sie bis zur etwaigen Bildung einer ländlichen Hausindustrie nicht Grundlage der Existenz derer, die sie ausüben, und wird daher auch nicht streng wirtschaftlich betrieben. Sie arbeitet ja zuerst überhaupt nur für den Eigenbedarf; wenn sie dann aber darüber hinaus produziert, das heißt wenn sie zur Hausindustrie geworden ist, verfällt sie sofort der Gefahr der kapitalistischen Ausbeutung und wird mit ihren billigeren Löhnen und niedrigeren Ansprüchen eine gefährliche Konkurrenz der Fabrikindustrie und eine höchst bedenkliche soziale Erscheinung. Die großen volkswirtschaftlichen Schäden der »Heimarbeit«, über welche die Berliner Heimarbeitausstellung endlich weiteren Kreisen die Augen geöffnet hat, sind so heute vielfach gerade auf diesem Gebiete zu finden: viele aus alter Volkskunst hervorgegangene, noch heute in ländlicher Hausindustrie hergestellten Erzeugnisse werden zum Teil unter volkswirtschaftlich und sozial höchst ungesunden Verhältnissen hervorgebracht. Es sei nur an die Spielwarenindustrie Thüringens, aber auch an die oberbayerische Schnitzereiindustrie erinnert.

Es ist der große Widerspruch zwischen *Kunst* und *Wirtschaft*, zwischen naivem Schönheitstrieb und verstandesmäßiger Berechnung, der auf dem ganzen Gebiete des Kunstgewerbes jeweils durch Kompromisse überbrückt werden muß, welcher sich hier auftut und hier unüber-

1) Dr. Ernst Zimmermann, »Kunsthandwerk und Kunstindustrie auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung« in den »Hamburger Nachrichten« Nr. 621 1906.

brückbar ist. Wir müssen uns darüber vollständig klar sein, daß wir die Volkskunst nur erhalten und auch vielleicht in bescheidenem Maße wieder neu beleben können, wenn wir sie bewahren vor dem Kapitalismus. Das heißt: sie vermag von selbst nur noch zu gedeihen, wo dieser noch nicht hingedrungen ist oder überhaupt keine Stätte hat, wie vor allem in abseits vom Verkehr gelegenen geschlossenen Bauerngütern, und sie läßt sich andererseits durch den Staat oder andere öffentliche Organe nur pflegen und fördern unter Fernhaltung des Kapitalismus. Soweit die Volkskunst Landhandwerk ist, kommen daher alle zugunsten des Handwerks überhaupt in seinem Kampf mit dem Großbetrieb ergriffenen Maßregeln der Gewerbepolitik in Betracht; soweit andere größere Unternehmungsformen notwendig sind, müssen sie in der nichtkapitalistischen, halbsozialistischen Form des Genossenschaftswesens gesucht werden, wie dies z. B. mit so gutem Erfolge im badischen Schwarzwald bei den Küblern von Bernau geschehen ist.

Nur so sind die Gefahren zu vermeiden, welche die Volkskunst sonst bei ihrer Verflechtung in die moderne Volkswirtschaft bedrohen, nur so kann sie bleiben, was sie ihrem Wesen nach ist und sein muß: ein Jungbrunnen technischen Könnens und einer das ganze Leben durchsetzenden, auf allen Gebieten sich betätigenden nationalen künstlerischen Kultur. In diesem Sinn und in dieser Form aber ist ihre Erhaltung und Neubelebung von größter, auch volkswirtschaftlicher Bedeutung, und so gilt auch für sie das Wort des Dichters: »Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.«

DIE KARLSRUHER AUSSTELLUNGEN

Zum Jubiläum des Großherzogs finden in der badischen Hauptstadt zwei Kunstausstellungen statt. Schwankungen in der Organisation, Unzulänglichkeit der Mittel tragen die Schuld, daß keine von ihnen ihre besondere Aufgabe ganz gelöst hat.

Die Säle des Kunstvereins enthalten eine retrospektive Ausstellung. Man hat aus badischem Privatbesitz zusammengesucht, was es an Bildern des 19. Jahrhunderts, besonders aus der ersten Hälfte, gab. Es ist aber — und hieran trägt wohl auch die Art der Anordnung schuld — kein Ganzes zustande gebracht worden, das einen wirklichen Überblick gewähren könnte. Weder wird die Bedeutung der Karlsruher Kunstschule klar, noch erscheinen die Männer, die als Lehrer an ihr gewirkt haben, dem Maße ihrer Bedeutung nach vertreten. Einzelne interessante Bilder sind da, aber sie stehen ohne Zusammenhang untereinander und mit der Masse.

Für die zweite Ausstellung ist das Markgräfliche Palais, ein großer, dürftiger Weinbrennerscher Bau aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts, mit seinem Garten zur Verfügung gestellt worden. Die architektonische Leitung hatte Karl Hoffacker. Wunderhübsch ist, wie der Besucher aus der Enge des Eingangs auf hochgelegenen Seitenwegen um die vertiefte Mitte des Vorhofs herum zu dem ansehnlichen Gebäude geleitet wird, das dem Kunstgewerbe errichtet worden ist. Es ist eine zentrale Anlage mit drei kräftig austretenden Flügeln, deren einer durch Brunnenanlagen und Laubengänge die Verbindung mit dem Palais herstellt. Hier sind um einen Brunnenhof, eine hübsche spanisch-orientalische Reminiszenz, zahlreiche Innenräume zur Schau gebracht, die, ohne nach einer Richtung etwas Besonderes oder Neues zu sagen, doch den gegenwärtigen Stand der Raumkunst gut darstellen. Das heißt also: Einfache, zuweilen dem Biedermeierigen zuneigende Formen; sorgfältig erwogene Farbenzusammenstimmungen; Betonung des Struktiven und Vermeidung jedes äußerlich angehefteten Ornaments. Man kann wieder sehen, wie vorteilhaft für die Raumwirkung Lichtzuführung aus *einer* Quelle, das heißt ganz dichte Gruppierung der Fenster oder der Ersatz mehrerer schmaler Fenster durch eine breite Öffnung sein kann. Häufig wird mit dem Material geprunkt, gelegentlich werden auch kapriziöse, nur aus reiner Willkür erklärliche Formen und Farben gewählt. Aber das Sinn- und Gebrauchsgemäße überwiegt im ganzen, eine Richtung auf das Feste und Solide, und dieser erfreuliche Eindruck ist der bleibende.

Um so uneinheitlicher und unbefriedigender wirkt die Ausstellung im Palais selbst. War überhaupt eine Jury vorhanden? Oder mußte sie so weitherzig sein, daß viele Dinge, die weder mit Kunst noch mit Kunstgewerbe etwas zu tun haben, Unterkunft finden konnten? Die Hauptsäle sind ja dem Inhalt wie der Anordnung nach rühmenswert; sie zeigen die wohlbekannten Karlsruher in ihrer wohlbekannten Tüchtigkeit, mehrere von ihnen, wie Schönleber und Dill, mit älteren und neueren Arbeiten, so daß sich interessante Vergleiche ermöglichen. Trübner und Juncker erfreuen durch die Kraft ihrer Darstellungskunst; Thoma hat ein kolossales religiöses Bild ausgestellt, das indessen wohl nur einen kleinen Kreis der Gemeinde erfreuen wird. Das Beste leisten die Landschafter mit ihrer kraftvollschlichten und doch feinen und intimen Auffassung der heimischen Natur. Es ist erfreulich, daß der älteren Generation eine ganze Zahl junger tüchtiger Kräfte folgt, keine Nachahmer, aber doch im Grundzuge ihres Schaffens ihnen wesensverwandt. Gleich Volkmann und Kampmann, erweisen auch diese sich wie mit dem Pinsel, so auch mit den Techniken des Holzschnittes und der Lithographie wohl vertraut. Haueisen und Fehr zeigen sich auf neuen Wegen. Unter den Bildhauern nennen wir vor allem Bäuerle und Taucher. In den Nebensälen, wo es ziemlich kunterbunt durcheinander geht, macht sich stellenweise ein Dilletantismus schlimmster Art breit. Hier haben dann weiter einige Sonderausstellungen Platz gefunden, die nur in ganz losem Zusammenhange mit der Hauptsache stehen: Sammlungen von photographischen Aufnahmen älterer Kunstwerke, dann weiter »künstlerische« Photographien, eine Kollektivausstellung der Großherzoglichen Majolikamanufaktur, die im wesentlichen im Zeichen Thomas steht, eine Ausstellung des Schwarzwaldvereins — Bilder, Bücher, Karten, Trachten — endlich eine Ausstellung der Geschenke, die das großherzogliche Paar im Jahre 1856 zur Hochzeit und 1881 zur silbernen Hochzeit empfangen hat. Wäre die Absicht dabei gewesen, dem modernen Kunstgewerbe eine recht wirksame Folie zu geben, so hätte sie kaum in vollkommenerer Weise erreicht werden können. Das deutsche Kunstgewerbe auf seinem tiefsten Stande: Prunkvasen mit Einsatzlampen, silberne Tintenfässer in Form von Burg-

Aus den Neuerwerbungen des Leipziger Kunstgewerbemuseums. Rückseite des Vorigen

toren — wahrlich, es ist ein tröstlicher Gedanke, daß das moderne Kunstgewerbe, mag es im einzelnen auch anfechtbar sein, derartige Sinn- und Stilwidrigkeiten unmöglich gemacht hat. *Ep.*

LEIPZIGER VEREINIGUNG FÜR ÖFFENTLICHE KUNSTPFLEGE [1])

Eine Beschreibung des alten Leipziger Rathauses im Jahrgang 1841 der »Saxonia, Museum für sächsische Vaterlandskunde« wird durch nachstehende Sätze eingeleitet: Wenige Städte haben in kurzer Zeit ihre äußere Gestalt so sehr verändert, als dies mit Leipzig der Fall ist. Wie sehr aber auch diese Stadt dadurch an Größe und Schönheit gewonnen haben mag, so ist doch zugleich jenes altertümliche Ansehen, welches dem ehrwürdigen Nürnberg z. B. einen ganz besonderen Reiz verleiht, hier völlig verschwunden. Nur einzelne Gebäude stehen noch da als stumme Zeugen einer untergegangenen Zeit.« Diese bereits vor 65 Jahren geschriebenen Zeilen haben noch heute und zwar in erhöhtem Maße Geltung. Nur in einer Hinsicht müssen sie modifiziert werden. Die Stadt hat ja seitdem noch gewaltiger an Größe zugenommen und sich noch augenfälliger verändert, wir können aber nicht behaupten, wenn wir sie mit den Augen des modernen Städtebaukünstlers betrachten, daß sie in gleichem Maße schöner geworden sei. Es hat das seinen Grund darin, daß in Leipzig das Interesse für alle Fragen, welche die bildenden Künste betreffen, ziemlich gering ist und daher wenig auf diesen Gebieten getan wird. Auch allen neuzeitlichen Bestrebungen, welche sich auf künstlerischen Städtebau, Denkmalschutz, Denkmalpflege, Heimatschutz Volkskunde und ähnliches erstrecken, steht man hier noch recht teilnahm- und verständnislos gegenüber. Nur für Musik hat man allenfalls in den maßgebenden Kreisen noch etwas übrig, oft wohl weniger aus Überzeugung und Begeisterung, sondern weil es in der »Musikstadt« Leipzig traditionell ist und zum guten Ton gehört. Wer nicht seinen Platz im Gewandhaus und seinen Logensitz in der Oper hat, der hat keinen Anspruch, für voll gerechnet zu werden. Außerdem ist man ja noch Mitglied des Kunstvereins — selbstredend —, denn Sonntags vormittags plaudert es sich doch in dessen Ausstellungsräumen zu gemütlich über dies und das — und wo sollten die jungen Damen und Herren flirten, wenn der Kunstverein nicht wäre. Im übrigen überwiegen aber beim Leipziger Publikum die kaufmännischen Interessen recht erheblich, denn Leipzig ist eben in allererster Linie eine Metropole des Handels und der Messe. Es ist ja nun erklärlich, daß diesen beiden Faktoren, denen die Stadt vornehmlich ihre Größe und ihren Wohlstand verdankt, besondere Aufmerksamkeit und Fürsorge zugewendet wird. Man sollte aber darüber die schon genannten künstlerischen Gebiete nicht so sehr vernachlässigen. Ein guter Spieler setzt doch nie alles auf *eine* Karte. Handel, Meßverkehr und in kaufmännischen Betrieben basierender Wohlstand sind variable Größen. Ich erinnere an den Zusammenbruch der Leipziger Bank unheilvollen Angedenkens und die Wunden, die dadurch dem gesamten öffentlichen Leben geschlagen wurden. Von größerer Dauer, ja schier unvergänglich sind die ästhetischen Werte eines reizvollen Stadtbildes, welches gepflegt und vor mutwilliger Zerstörung behütet auch materiellen Nutzen bringt. Sehen wir umher in der Welt und wir werden begreifen, welchen dauernden Vorteil es einer Stadt bringt, im Ruf einer »schönen« Stadt zu stehen. Nun wird ja niemand auf den Gedanken kommen, aus Leipzig ein »Pensionopolis« wie z. B. Dresden oder Wiesbaden oder eine Fremdenstadt wie Rothenburg oder Hildesheim zu machen. Dazu fehlen zu viele Vorbedingungen. Unbedingt möglich ist es aber durch einen wohldurchgebildeten Bebauungsplan, der gut gestaltete Straßen-, Platz- und Gartenanlagen, angenehme Wohnviertel einheitlichen Charakters mit bequemen Zugängen sowohl zur inneren Stadt wie zur bewaldeten Umgebung vorsieht, durch Erhaltung der schönen alten Bauten und höheren künstlerischen Anforderungen entsprechende Gestaltung der Neubauten und anderes mehr, wozu z. B. auch eine ordentliche Straßenreinigung zu rechnen ist, Leipzig eine größere Anziehung für den Fremden zu verleihen und zwar nicht nur für den Vergnügungsreisenden, der vorübergehend Aufenthalt nimmt, sondern auch für solche Leute, die geneigt sind, sich hier dauernd niederzulassen, um ihre Renten an einem Ort zu verzehren, der die von einem angenehmen Wohnsitz zu fordernden Eigenschaften mit den Vorzügen einer großen Handels- und Universitätsstadt in erwünschter Weise vereinigt. Es ist klar, daß der Zuzug solcher Elemente der Stadt sehr erwünscht sein muß, denn dieselben bilden einen steuerkräftigen, stabilen und ruhigen Teil der Bevölkerung, der nicht beherrscht von dem Hasten und Drängen nach Erwerb sich der Pflege von Kunst und Wissenschaft sowie gemeinnützigen Bestrebungen in reicherem Maße widmen und dem Leben in der Stadt ein vornehmeres Gepräge geben kann. Es ist in vorstehenden Erörterungen nur ein Gesichtspunkt von vielen behandelt worden, um zu zeigen, wie ersprießlich eine künstlerische Gestaltung des Stadtbildes wirken kann. Es würde zu weit führen, zu erläutern, welche Bedeutung derselben für die einheimische Bevölkerung in verschiedener Hinsicht beizumessen ist.

Es soll nun nicht geleugnet werden, daß in den letzten Jahren ein Anlauf zum Bessern genommen wurde, es ist manches Erfreuliche geschehen. Nicht immer aber hat das künstlerische Verständnis dem guten Willen entsprochen, oft hat es auch bei letzterem bewenden müssen. Einige hierher gehörende Angelegenheiten wurden bereits in dem Aufsatz »Zwei Leipziger Wettbewerbe« im Maiheft dieses Blattes erörtert. Aus der Fülle des sonst noch über die hier in Frage kommenden Punkte Geschriebenen sei die Abhandlung »Einheimische Bauweise und Stilarchitektur« von Dr. Julius Zeitler im Jahrgang 1906 des Leipziger Kalenders erwähnt. Es soll hier nur noch auf einen Punkt aufmerksam gemacht werden, dessen Besprechung in der Tagespresse versagt blieb — nämlich auf die Bebauung des östlich vom Völkerschlachtdenkmal gelegenen Geländes. Es ist hierfür auf Veranlassung der Immobiliengesellschaft ein Bebauungsplan aufgestellt und behördlich genehmigt worden, der eigentlich alle Regeln moderner Städtebaukunst außer acht läßt und in keiner Weise den an die nähere Umgebung eines derartig hervorragenden Denkmals zu stellenden Anforderungen entspricht. Der Plan ist nach dem berühmten Schachbrettmuster entworfen und weist lediglich eine Anzahl sich rechtwinkelig kreuzender Straßen verschiedener Breite auf, welche ohne jede Beziehung zum Denkmal stehen werden. In dessen unmittelbarer Nähe ist eine Bebauung mit Wohnhäusern, bestehend aus Erd- und zwei Obergeschossen, teils in offener, teils in geschlossener Bauweise vorgesehen. Da zweifellos das Bauspekulantentum auch hier neue unerfreuliche Proben seiner Tätigkeit ablegen wird, so gehört keine allzu große Phantasie dazu, sich das Bild auszumalen, das jene Baublöcke von der

1) Wir geben obigen auf Leipzig bezüglichen Beitrag wieder, weil hier eine viel erörterte aktuelle Tagesfrage angeschnitten wurde, die auch anderswo Widerhall wecken dürfte. (Anm. d. Red.)

Höhe des Denkmals aus gewähren werden. Dieses Bild dürfte in einem unvereinbaren Gegensatz zu der erhabenen Architektur des Denkmals stehen und das Mißvergnügen aller Besucher erwecken. In kommenden Jahrzehnten einer höheren ästhetischen Kultur wird man es nicht verstehen, wie es geschehen konnte, daß zur selben Zeit, wo bewunderswerte Tatkraft, aufopfernder Gemeinsinn und liebevolle Hingabe einen so wunderbaren Riesenbau schufen, Profitsucht und Unverständnis oder Gleichgültigkeit am Werke waren, einen Teil der Umgebung eben dieses Denkmals gründlich zu verschandeln und neben den Ehrenstein deutschen Heldenmutes die Zeugen modernen Spekulantentums zu stellen. Vier Millionen sollen für das Denkmal, außerdem von der Stadt mehrere Hunderttausende für Anlagen und eine Prachtstraße vor demselben aufgewendet werden — und doch wird nichts Vollkommenes erreicht, wenn nicht auch die Umgebung seitlich und hinter dem Denkmal nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet wird.

Solche und ähnliche Vorkommnisse, welche leider in Leipzig keine Seltenheit sind, mußten naturgemäß den Widerspruch aller der einsichtigen und kunstverständigen Kreise hervorrufen, die nicht durch materielle oder andere Rücksichten in der freien Ausübung eines vernünftigen Urteils behindert sind. Diese beklagenswerten Erscheinungen mußten aber auch den lebhaften Wunsch hervorrufen, Abhilfe zu schaffen und ähnliche Einrichtungen ins Leben zu rufen, wie sie in zahlreichen anderen Städten schon geraume Zeit mit segensreicher Wirksamkeit bestehen. Es ist das Verdienst des Leipziger Kunstgewerbevereins, die Verwirklichung dieser Bestrebungen in die Wege geleitet zu haben. Den letzten Anstoß gaben zwei von diesem Verein veranstaltete Vortragsabende, an denen der Amsterdamer Architekt Berlage über »Gedanken über Stil in der Baukunst[1])« und Dr. Julius Zeitler über »Künstlerischen Städtebau[2])« sprachen. Es bildete sich nun zuerst zur Beratung der zu ergreifenden Maßnahmen nur innerhalb des Kunstgewerbevereins ein zwangloser Ausschuß, zu dem aber nach und nach auch Vertreter anderer Vereine und mehrere interessierte Persönlichkeiten zugezogen wurden und der sich schließlich nach längeren Verhandlungen in eine festgefügte »Leipziger Vereinigung für öffentliche Kunstpflege« (Stadtverschönerung und Denkmalschutz) umwandelte. Diese Vereinigung soll keine neue unabhängige Vereinsgründung darstellen, sondern ist nur als Mittelpunkt und Zusammenfassung aller schon bestehenden Bestrebungen zum weiteren Ausbau und zur einheitlichen wirksameren Vertretung derselben gedacht. Hierauf ist bei Zusammensetzung und Organisation besondere Rücksicht genommen. Die Vereinigung besteht danach:

I. aus je einem Abgeordneten folgender 17 Vereine: Verein Leipziger Architekten, Ortsgruppe Leipzig des Bundes Deutscher Architekten, Zweigverein des Sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins, Innung der Baumeister, Kunstverein, Kunstgewerbeverein, Künstlerverein, Künstlerbund, Verein für die Geschichte Leipzigs, Verkehrsverein, Gemeinnützige Gesellschaft, Verband Leipziger Hausbesitzervereine, Bezirksverein für den Norden und die innere Stadt Leipzig, Bezirksverein Leipzig-Ost, Leipzig-Süd-Ost, Leipzig-West und Südvorstädtischer Bezirksverein;

II. aus den sechs Direktoren des Städtischen Kunstmuseums, Kunstgewerbemuseums, Ratsarchivs, der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, der Königlichen Baugewerkenschule und Städtischen Gewerbeschule;

III. aus persönlichen Mitgliedern, die von der Vereinigung zu wählen sind (zurzeit neun). *Schluß folgt.*

1) Im Druck erschienen bei Julius Zeitler, Leipzig 1905.

2) Teilweise abgedruckt im Kunstgewerbeblatt 1906, Heft 4.

BÜCHERSCHAU

Der Pommersche Kunstschrank. Herausgegeben von *Iulius Lessing* und *Adolf Brüning.* Veröffentlichung der Orlop-Stiftung. Kommissionsverlag bei Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1905.

Der Pommersche Kunstschrank, der im Jahre 1617 auf Bestellung des Herzogs Philipp II. von Pommern vom Augsburger Philipp Hainhofer geliefert wurde, ist bekanntlich das Hauptstück aller Kunstschränke und stellt mit seinem reichen Inhalt ein Kunstgewerbemuseum im kleinen dar. Nach einigen kleineren Veröffentlichungen hat das wichtige Stück jetzt eine sowohl literarisch wie auch bildlich erschöpfende Darstellung gefunden. Die Herausgeber des neuen Werkes sind der Direktor des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin Julius Lessing und sein früherer Assistent Adolf Brüning, jetzt Direktor des Provinzialmuseums in Münster i. W. Im ersten Kapitel verbreitet sich Lessing ausführlich über die Entstehung des Schrankes, seine kunstgeschichtliche Bedeutung und die Schicksale des kostbaren Stückes bis zu seiner im Jahre 1876 erfolgten Überführung in das Kunstgewerbemuseum. Im nächsten Abschnitte handelt Brüning über die Künstler und ihren Anteil am Schrank und seinem Inhalt. Der folgende Abschnitt bringt dann eine gleichfalls von Brüning verfaßte genaue Beschreibung des Schrankes und seines Zubehörs. Die beiden nächsten Kapitel sind zwei anderen von Hainhofer für Philipp II. gelieferten, leider aber verlorenen Arbeiten gewidmet, und zwar berichtet Brüning über den gleichzeitig mit dem Pommerschen Kunstschranke gearbeiteten Meierhof und Lessing über den bereits 1611 gelieferten silbernen Nähkorb. Ein Anhang von Brüning gibt noch Mitteilungen über andere auf Hainhofer zurückzuführende Kunstschränke, den Schrank in der Sala della Giustizia des Palazzo Pitti in Florenz und den Schrank Gustav Adolfs in der Universität zu Upsala. Die mit großer Sorgfalt ausgeführten Tafeln des Werkes geben eine umfassende Vorstellung vom Schrank und seinem Inhalt. Zu rühmen ist auch die recht geschmackvolle Ausstattung der Veröffentlichung. *Wh.*

Moritz Dreger, *Künstlerische Entwickelung der Weberei und Stickerei* innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts mit Ausschluß der Volkskunst. 3 Bde. Wien, 1904. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Im Vergleich zu der auf vielen Gebieten der gewerblichen Künste emsigen Forschertätigkeit ist in den letzten zwei Jahrzehnten das weite und wichtige Feld der textilen Künste verhältnismäßig wenig zum Gegenstand zusammenfassender kunsthistorischer Forschung gewählt worden. Dafür wurde in den Museen um so eifriger gesammelt, und seit den ersten koptischen Funden im Fayûm eine Menge neuen Materials für die Entwickelung der Technik, wie für die Geschichte der Formen zusammengebracht. Zwar hat *Julius Lessing* seit wenigen Jahren mit der Veröffentlichung der Schätze der Berliner Sammlung in mustergültiger Weise begonnen, aber seit langem wird in der kunstgewerblichen Literatur ein Werk vermißt, das in übersichtlicher Form die Geschichte der Textilkunst darstellt. Der Konservator der Stoffsammlung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie *Moritz Dreger,* hervorgegangen aus der Schule Wickhoffs und des unlängst

verstorbenen Alois Riegl, hat sich dieser Arbeit unterzogen und mit seiner »Künstlerischen Entwickelung der Weberei und Stickerei« alles in allem ein überaus verdienstvolles und nützliches, ein fortan unentbehrliches Buch geschaffen.

Seine Befähigung zu zusammenfassender Darstellung großer Gebiete der technischen Kunst hat er in seinem Buch, Die Entwickelungsgeschichte der Spitze (Wien, 1902) bewiesen: es ist das zurzeit brauchbarste und zuverlässigste Nachschlagebuch auf einem Gebiet, auf dem kunsthistorischer Dilettantismus sich beinahe als Alleinherrscher zu bewegen liebte. Die Aufgabe, die sich Dreger in seinem neuen Werke gestellt hat, ist bei weitem schwieriger gewesen, und es scheint, als habe sie sich der Verfasser ohne Not schwieriger gemacht. Er ging aus von den Anschauungen Wickhoffs und Riegls über das Ausleben der Antike und die Umwandlung ihrer Formen, und gelangte zu den kunsthistorischen Umwertungen, die besonders Strzygowski vorzunehmen begonnen hat. Dadurch ist es gekommen, daß er seine Darstellung zuweilen auf noch hypothetischen Grund stellen mußte, und daß die geschichtsphilosophischen Erörterungen weiter gesponnen worden sind, als in der Geschichte eines Spezialgebietes nötig ist. Die Behandlung der Frage nach dem frühen Zusammenhang der Kunst des Abendlandes mit der des fernen Ostens wird auch nach der Entgegnung Dregers in der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« (1905, 1) auf eine Kritik Wickhoffs in den »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« (1904, 4) noch nicht alle Zweifel an der Chronologie altjapanischer Kunstwerke heben. Unseres Erachtens sind diese an sich gewiß wichtigen Untersuchungen noch viel zu sehr im Fluß, bedürfen noch viel zu sehr wiederholter Nachprüfung, als daß sie schon als beweiskräftige Glieder in einer Geschichtserzählung, die ein weites Gebiet der textilen Kunst umfaßt, auftreten könnten. Durch diese mit besonderer Liebe gearbeiteten und mit Eifer vorgetragenen Theorien hat die Ökonomie dieses Handbuches jedenfalls nicht gewonnen.

Um so klarer und überzeugender ist Dregers Darstellung, wo sie sich streng an die Verwertung der schriftlichen Überlieferung im Zusammenhang mit dem immerhin stattlichen Schatz an erhaltenen Werken textiler Kunst hält. Vortrefflich scheint mir im allgemeinen die alte Technologie behandelt zu sein, und die Gegenüberstellung der fremdsprachigen Texte mit der Übersetzung ist eine sehr dankenswerte Beigabe. Abgesehen von einigen nicht hinreichend sicheren Datierungen wird man den Ausführungen des Verfassers in den meisten Fällen beipflichten können, wo er von dem veralteten Schema der Bestimmung abweicht. Denn der Verfasser verfügt über eine außerordentliche Denkmälerkenntnis, kennt alle wichtigen Belegstücke, und alle Mittel literarischer Information sind ihm geläufig. Welchen Gewinn seine Arbeit darstellt, erhellt sofort, wenn man sich an die letzte größere »Textilgeschichte«, an die von Fischbach etwa, erinnert! Dregers ganz besonderes Verdienst liegt aber darin, daß er wirklich zum erstenmal dies wichtige Gebiet gewerblicher Kunst von der hohen Warte der allgemeinen Stilgeschichte aus betrachtet hat. Immer wird in diesem Buche der Zusammenhang mit der großen Kunst aufgedeckt, und so auch das Einzelne in den Kreis der allgemeinen Entwickelung gerückt. Das ohne Gewaltsamkeit durchgeführt zu haben, ist kein schmales Verdienst, und wenn er im Eifer für eine liebgewordene These mitunter zu sehr ins Allgemeine schweift, so ist der Fehler wohl entschuldbar. Tragen doch gerade diese Exkurse wesentlich dazu bei, die Lektüre dieses Buches, das sonst leicht im Technischen vertrocknen könnte, angenehm zu machen.

Eine willkommene Stütze für diese Geschichte ist die Menge vortrefflicher Abbildungen, die für sich allein zwei dicke Bände füllen. Unter den schwierigen farbigen Wiedergaben sind wahre Meisterwerke der Vervielfältigung darunter, und das ganze Beweismaterial ist mit Hinzufügung kulturgeschichtlich interessanter Blätter so gut gewählt, daß es in der Tat die Geschichte der Weberei von der Antike bis zum Empire oder, wie der Verfasser lieber will, des »abschließenden« Naturalismus, auf das beste erläutert. Im Text geht der Verfasser weiter und bespricht noch die Textilkunst des 19. Jahrhunderts *R. Graul.*

Schmuck und Edelmetallarbeiten. Verlag von Alexander Koch, Darmstadt. Preis gebunden 16 Mark.

Dieser neunte Band in der bekannten Serie der Kochschen Monographien bietet in mustergültiger Reproduktion eine Auswahl von Arbeiten bedeutender deutscher, österreichischer, englischer und französischer Künstler und damit eine beinahe lückenlose Übersicht über die Leistungen moderner Edelmetallkunst. Ist das Buch in erster Linie wohl für den ausführenden Künstler selbst bestimmt, der hier in mannigfachen Variationen vielfältige Anregungen empfängt, so wendet es sich doch in zweiter Linie an all die Freunde des Schönen, und im besonderen des modernen Kunstgewerbes, von dem die Schmuckkunst ein Teil ist. Auch sie hat ihre Geschichte in den letzten fünfzehn Jahren durchgemacht; prägnanter und deutlicher aber noch wie jeder andere Zweig des Kunstgewerbes redet sie die Sprache höchster Zeitkultur. Freilich — und daran mahnt mit Recht das Vorwort zu diesem schönen Buche — pflegt gerade beim Schmuck das Publikum nur das Material und selten den Wert der künstlerischen Arbeit zu würdigen; so ist es gekommen, daß die eigentliche Kunst beim menschlichen Schmuck lange hindurch als Stiefkind behandelt worden ist. Erst unsere Zeit hat auch da Wandlung geschaffen. Die wertvollsten Dokumente für die Wiederbelebung des künstlerischen Schmuckes sind in dem vorliegenden geschmackvollen Bande, den man mit gutem Gewissen jedem Interessenten des modernen Kunstgewerbes empfehlen kann, niedergelegt. *Bn.*

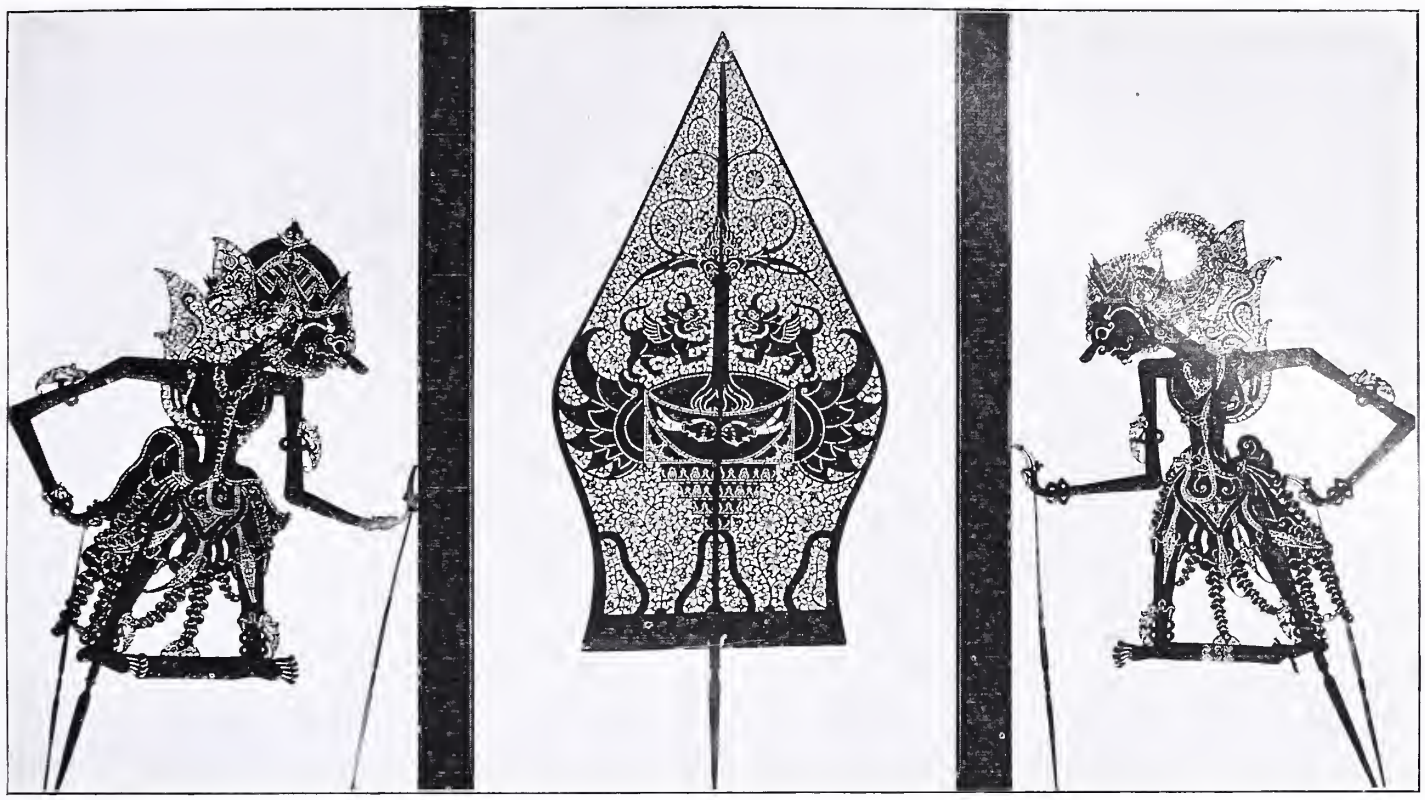
Kunstgewerbliche Ornamentik von Architekt *Hans Schlicht*, 24 Tafeln. Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung, Eugen Twietmeyer in Leipzig.

In Photolithographie ist eine Fülle von Ornamenten, in modernster Erfindung großzügig gezeichnet von dem Verfasser durch den bekannten Verlag dem kunstsuchenden Publikum geboten. Ornamentation aus Pflanzen- und Tierwelt, mit Verwendung der menschlichen Figur, ist behandelt, dazwischen stehen selbständige Entwürfe für Brunnen, Denkmäler, Portale und dergleichen; alles in großem Maßstabe gut gezeichnet. Wie die Renaissance, Barock und Rokoko ihre Formenlehre in Veröffentlichungen gefunden haben, so will der Verfasser dem Kunstgewerbler unserer letzten Tage ein Vademekum bieten für seine Entwürfe und Arbeiten im neuen Stil. *B.*

BERICHTIGUNG

Herr Architekt *Paul Dobert*-Magdeburg bittet um Richtigstellung der Unterschrift unter der Abbildung auf Seite 175 des letzten Jahrgangs. An Stelle des »Standesamtsbuch vom Maler Rettelbach« ist zu setzen »Schreibmappe in Leder nach Entwurf von Paul Dobert-Magdeburg«. Der Irrtum hatte seinen Grund in einer falschen Angabe der ersten Auflage des offiziellen Kataloges.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



WAJANGFIGUREN, KÖNIG KARENTAKBALO UND FÜRST GATUTKATJA, IN DER MITTE DER GUNUNGAN, DER ALS ZEICHEN DES BEGINNES UND DES SCHLUSSES DER VORSTELLUNGEN GEHOBEN WIRD

NIEDERLÄNDISCH-INDISCHE KUNST

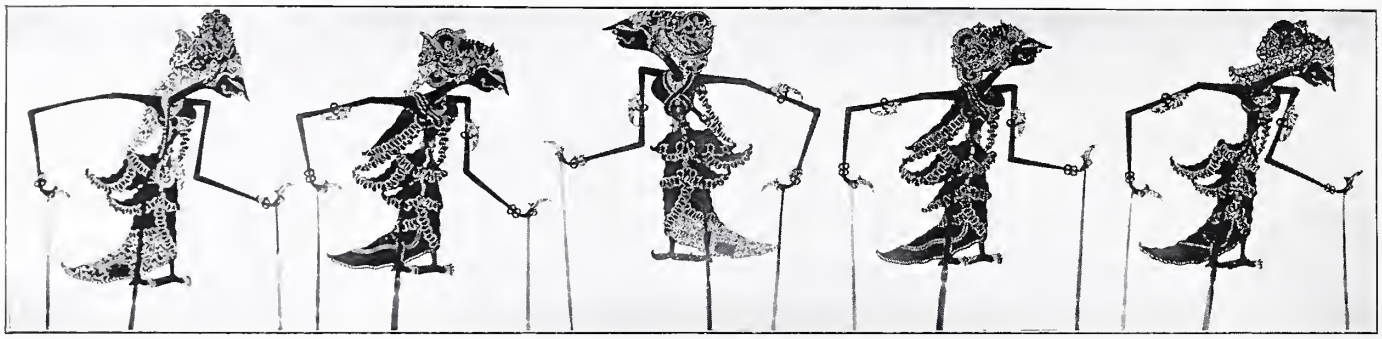
NICHT um die Neueinführung überraschender noch unverbrauchter Ornamentformen handelt es sich bei jener Ausstellung niederländisch-indischer Kunst[1]), die Direktor Deneken vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld mit Hilfe eines Komitees holländischer Kenner dieses Zweiges der ostasiatischen Kunst ins Leben gerufen hat. Im Gegenteil dürfte dieser Anreger und Förderer künstlerischer Betätigung in der deutschen Industrie gerade ein Beispiel haben aufstellen wollen, wie das Zurücktreten des Ornaments hinter der sachlichen Befolgung technischer Gebote zu den erfreulichsten Resultaten führt.

Ob man die Stoffsammlung oder die Flechtereien, ja auch die Metallarbeiten mustert, die in so schönen Exemplaren, wie noch kaum in Deutschland gesehen wurden, den Inhalt der Ausstellung bilden, so wird dem, der nach Ornamenten Umschau hält, vermutlich zuerst ihre Unauffälligkeit zum Bewußtsein kommen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, verbindet sich ein vielfältiges Hin und Her der Stoffbestandteile oder — wie beim Metall — der Linienbewegungen in den Oberflächenverzierungen zu einem sehr ruhigen Gesamtton, aus dem man erst mit einer gewissen Mühe die Bedeutung der einzelnen Formen herausondert.

Es liegt hier ein Unterschied vor gegen viele Kunstprodukte Chinas und Japans, obgleich manche Beziehungen zu China vorhanden sind. Anregungen haben vom Reich der Mitte einerseits und von Indien andererseits auf die Inselgruppe des niederländischen Indiens eingewirkt. In China und noch mehr in Japan ist sehr häufig das Einzelmotiv der Dekoration isolierter, durch seinen Naturalismus anspruchsvoller. Jedenfalls hat diese Seite der ostasiatischen Kunst in der jüngsten Zeit auf die europäische Dekoration vorzugsweise gewirkt. Nur wurden bei uns vielfach die dort zu Lande bescheidenen Maßstäbe übertrieben und die Deutlichkeit der dargestellten Tier- und Pflanzenformen vermehrt.. In der letzten Zeit beginnt sich in der deutschen dekorativen Kunst wieder ein Rückgang des Japanismus bemerkbar zu machen. Die Technik tritt als Anreger der Stilbildung in den Vordergrund, und so mag die Zeit gekommen sein, von uralten und sehr gesunden Techniken anderer Völker zu lernen.

Unter den Stoffen sind besonders diejenigen zu erwähnen, welche durch das Ikatverfahren hergestellt werden. Der Hergang ist kurz folgender. Zur Vorbereitung werden die aufgespannten Fäden der Kette an bestimmten Stellen durch Umbinden mit Pflanzenfasern (Ikat heißt binden) gesichert. Dann wird die ganze Kette auf einem besonderen Gestell in ein Färbebad getaucht, wobei die geschützten Stellen die Naturfarbe des Materials behalten. Oft werden zwei oder drei verschiedene Farben angewendet, indem nach bestimmter Reihenfolge die Knoten der umwickelten Fadenbündel gelöst werden. Wird

1) Dauer der Ausstellung vom 5. Oktober bis 4. November 1906.



WAJANGFIGUREN, PRINZESSINNEN

MANDAU,
KÖPFSCHWERT AUS BORNEO

ZEREMONIENSCHWERT (GODO)
DES SUSUHUNAN VON SOLO,
DAMASCIERT UND
DURCHBROCHEN

diese Färbemethode nicht nur bei der Kette, sondern auch beim Schuß angewendet, so kann man gewiß sein, ein sehr kompliziertes Farbenflecksystem zu erhalten: durch die Verarbeitung auf dem Handwebestuhl allerprimitivster Art, wie ihn Photographien der Javanen bei ihrer Arbeit zeigen, werden die Grenzen der Farben vielfach ineinander verschränkt. Ein absichtliches Verschieben der Fäden aus der Lage, die sie beim Färben einnahmen, ergibt im Gewebemuster Zackenbewegungen und andere einfache Formen. Da bei der Sicherung durch das Binden unmöglich ganz gleiche Fadenlängen mit den einzelnen Farben getränkt werden können, so ergeben sich die Zufälligkeiten und Unregelmäßigkeiten, welche überall die Handarbeit vor der Maschinenarbeit auszeichnen. Es entsteht ein weiches Verschwimmen der Ränder, schmale Grenzen zwischen je zwei Farben, wo sie sich miteinander zu vermischen scheinen, weil die Ausläufer der beiden Mächte mit schmalen, kurzen Fingern in das benachbarte Gebiet hinübergreifen.

Wundervoll sind die reinen Seidengewebe, an denen sowohl Kette wie Schuß durch Binden gefärbt wurden — man nennt sie Tjindé — mit ihren gesättigten Farben, meist rotem Grund und geometrischen Blumenmustern. Es kommen aber auch Menschen- und Tierfiguren vor, doch sind auch sie in geometrische Formen gebracht, so daß man kaum an die Bedeutung der Ornamente denkt.

Der Farbe das Übergewicht über die Formen zu geben, dienen auch die Broschierungen von Seidenstoffen mit Silber- und Goldfäden. Sei es, daß sie, über die ganze Breite hingeführt, mit kurzen Pausen immer wieder zwischen den bunten Farben auftauchen, sei es, daß sie in einzelnen Effekten in einfarbigem Grunde erscheinen. Der Glanz dient hier in erhöhtem Maß dazu, die Aufdringlichkeit des Ornaments zu verwischen.

Man denke sich diese Stoffe in die Schaufenster unserer Läden. Wie würden sich daneben diese Karo-, Schotten- und Kreismotive ausnehmen, die oft mit so wenig Diskretion die Farben durch zu große Ausdehnung der einzelnen Gebiete auseinanderhalten. Man sollte an diesen Erzeugnissen eines lange geschulten Farbensinnes lernen, wie nur der schnelle Wechsel beschränkter Farbengebiete eine Mischung der Bestandteile zuwege bringt. Wie ein geschlossener Ton, an dem viele Elemente miteinander teilhaben, die Augen am befriedigendsten berührt. Wie

KRIS, DAMASCIERT UND GOLDTAUSCHIERT MIT GOLDENEM, MIT EDELSTEINEN BESETZTEM GRIFF IN FORM EINER GÖTTERFIGUR SCHEIDE AUS FLAMMENHOLZ, MIT GOLDBLECH BELEGT. LOMBOK

namentlich das Leben der Falte nur dann zur vollen Entwickelung kommt, wenn ihr Weg frei bleibt von den vielen Hindernissen, welche allzusichtbare Muster ihr in den Weg legen. Wie soll das Licht auf dem Faltenrücken über die Bewegungsrichtung des darunter verborgenen Körpers Auskunft geben, wenn seine Bahn beständig von entgegenstrebenden Bildungen durchkreuzt wird, die ihre Ansprüche an die Augen machen. Wenn gerade Krefeld, die Stadt der Samt- und Seidenstoffe, die Nutzanwendung aus dieser Ausstellung ziehen wollte, so würde die Lehre also lauten: Weder nur einfarbige Stoffe, welche die Augen wenig anregen, welche auch im Gebrauch weniger praktisch sind als gemusterte noch auch solche mit Ornamenten, die durch sich selbst Bedeutung haben wollen. Vielmehr ein Farbenwechsel, der, wo es sich tun läßt, durch die Praxis des Gewebes, durch den technischen Vorgang entsteht. Wenn einmal ein lebhafteres Muster gewünscht wird, so gehört es als Bordüre an Punkte, die besonders ausgezeichnet werden sollen.

Von allem Anfang an mit der Weberei verwandt, trägt auch die Flechtarbeit, wie sie von einfachen Völkern gehandhabt wird, den Charakter ihrer Entstehung deutlich an sich. Schon durch die Ineinanderfügung einfarbigen Materials ergibt sich eine Musterung, wirksamer als das Licht- und Schattenspiel im Gewebe, weil die spröden Stroh-, Rohr- oder Bastfäden sich nicht so eng aneinander schmiegen wie das weiche Garn, mit dem der Weber arbeitet. Auch sind die Abstände von einem Schattenstreifen zum anderen größer, der Wechsel von hell und dunkel darum bemerkbarer. Verändert sich nur der Rhythmus im Auf- und Abtauchen der einzelnen

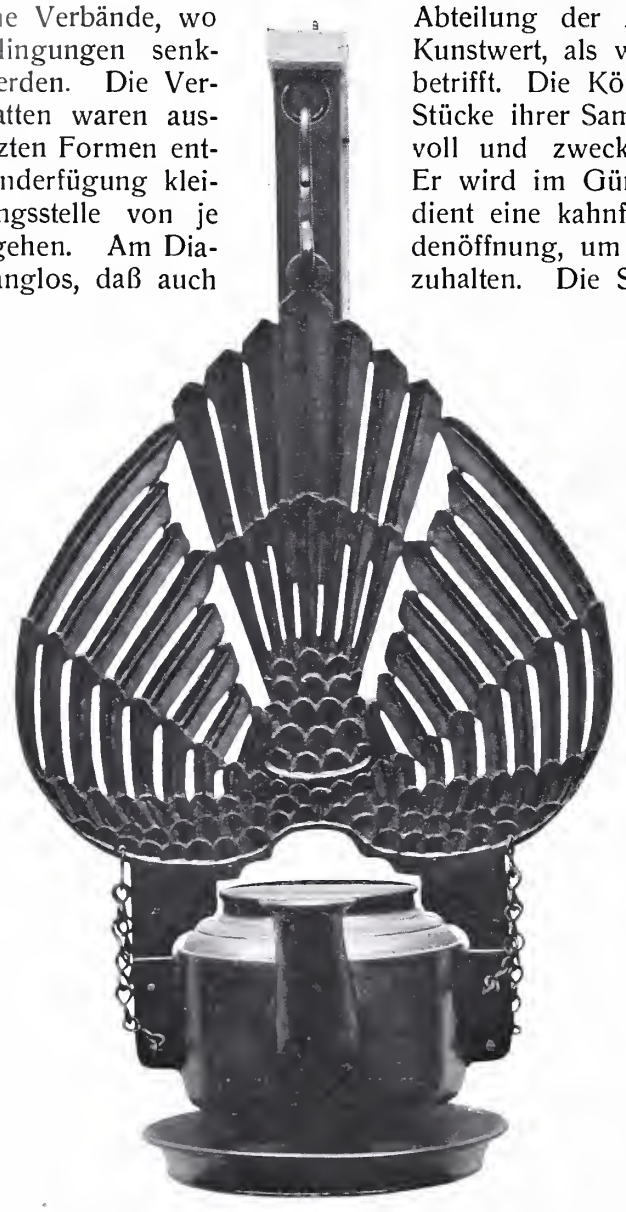
SCHWERT, MIT GOLDTAUSCHIERTER ARABISCHER INSCHRIFT AUF DER KLINGE, GOLDENER GRIFF IN FORM EINES LÖWENARTIGEN DÄMONS, GOLDENE, GETRIEBENE UND ZISELIERTE SCHEIDE. JAVA

Bänder nach einem bestimmten Gesetz, so ist das Ornament da.

Die Mattengeflechte, die in Niederländisch-Indien als Fußbodenbelag und zur Bekleidung der Hauswände gebraucht werden, betonen die Musterungen der Technik ausdrücklich. Es kommt sowohl Querwie Diagonalgeflecht vor. Außerdem auch ein Ringgeflecht, für flache Korbschalen, wo die Arbeit vom Zentrum ausgehend die anfänglich enggedrängten Bänder nach dem Rande zu immer loser auseinander breitet. Endlich auch künstliche Verbände, wo zwischen den Diagonalverschlingungen senkrechte Streifen durchgeführt werden. Die Verzierungen der ausgestellten Matten waren ausschließlich aus gradlinig begrenzten Formen entwickelt, wie sie aus der Aneinanderfügung kleiner Quadrate — der Kreuzungsstelle von je zwei Flechtbändern — hervorgehen. Am Diagonalgeflecht geschieht es zwanglos, daß auch die Muster schräg über die Fläche laufen. Sie bestehen beispielsweise aus Reihen von Quadraten, die sich mit den Ecken berühren.

Hier tritt nun zweifarbiges Material in Wirksamkeit. Die ursprüngliche, beständige aber mühsame Methode des Färbens soll in Schlammbädern der Bambusstreifen bestanden haben. Auch wird in manchen Gegenden Ikatfärberei für das Flechtmaterial angewendet. Neuerdings aber wird geklagt, daß auch in jene Weltecke die gefährliche Bequemlichkeit der Anilinfarben ihren Einzug hält. Abgesehen hiervon sagen die Kenner, daß die indischen Inseln sich noch einer ungestörten Pflege solider Traditionen erfreuen, und daß darum die Leistungen auch bis in die neue Zeit hinein noch gute sind.

Ebenso wichtig wie die friedlichem Gebrauch im Hause bestimmten Erzeugnisse der Weberei und Flechterei ist jenen kriegerischen Stämmen die Metallbearbeitung, besonders die Waffenschmiedekunst. Sie soll auf Malakka seit dem 12. Jahrhundert unter chinesischem Einfluß geübt worden sein, im 13. Jahrhundert wäre durch Araber die Technik des Damaszierens eingeführt. So sieht man auf den meisten wertvollen alten Klingen diese an Holzmaserzeichnung erinnernden silberhellen Adern im schwärzlichen Stahl, auch kommen Goldtauschungen auf der Fläche der Klinge vor. Ihrer Form nach unterscheidet man Lanzen, deren messerähnliche Spitzen aus einem häufig vergoldeten Ornament, etwa einer Drachengestalt, herauswachsen. Eine Metallhülse vermittelt die Befestigung an dem Holzschaft, ferner den Dolch, Kris genannt, und schließlich den Wedung, eine Art Hackmesser, das die Höflinge als ein Zeichen der Ergebenheit gegen den Herrscher tragen, um anzudeuten, daß sie bereit seien, Gras für seine Pferde zu schneiden. Endlich sind die längeren und breiteren Schwerter zu erwähnen, welche in Atjeh zur Kopfjagd verwendet werden.

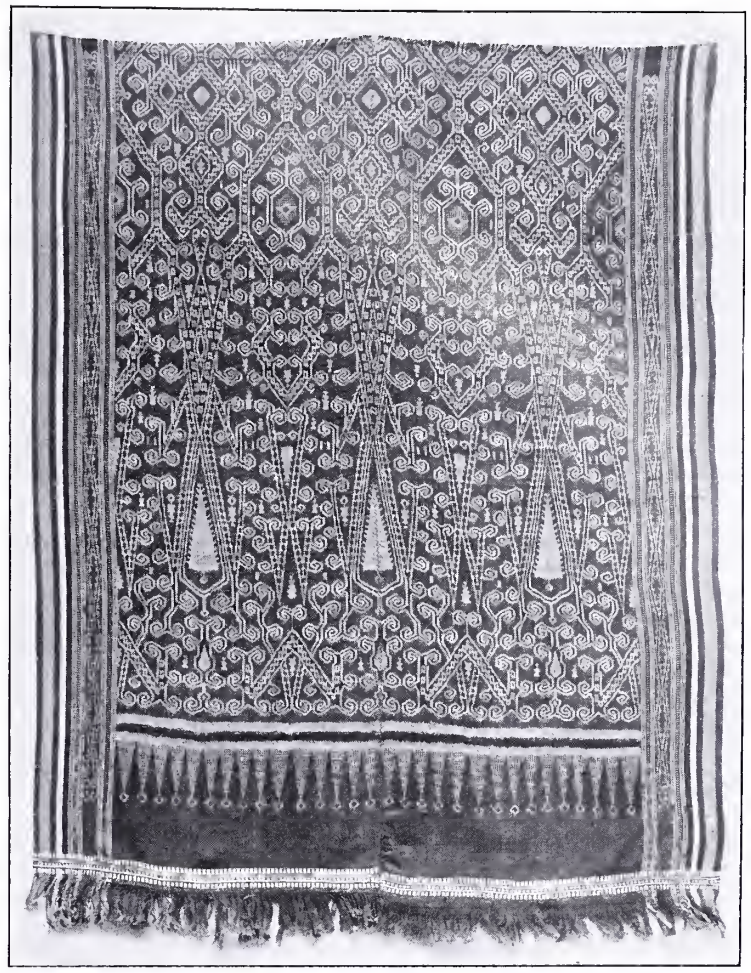


WAJANGLAMPE, MESSING. AUFSATZ MIT GARUDAFLÜGELN UND SCHWEIF

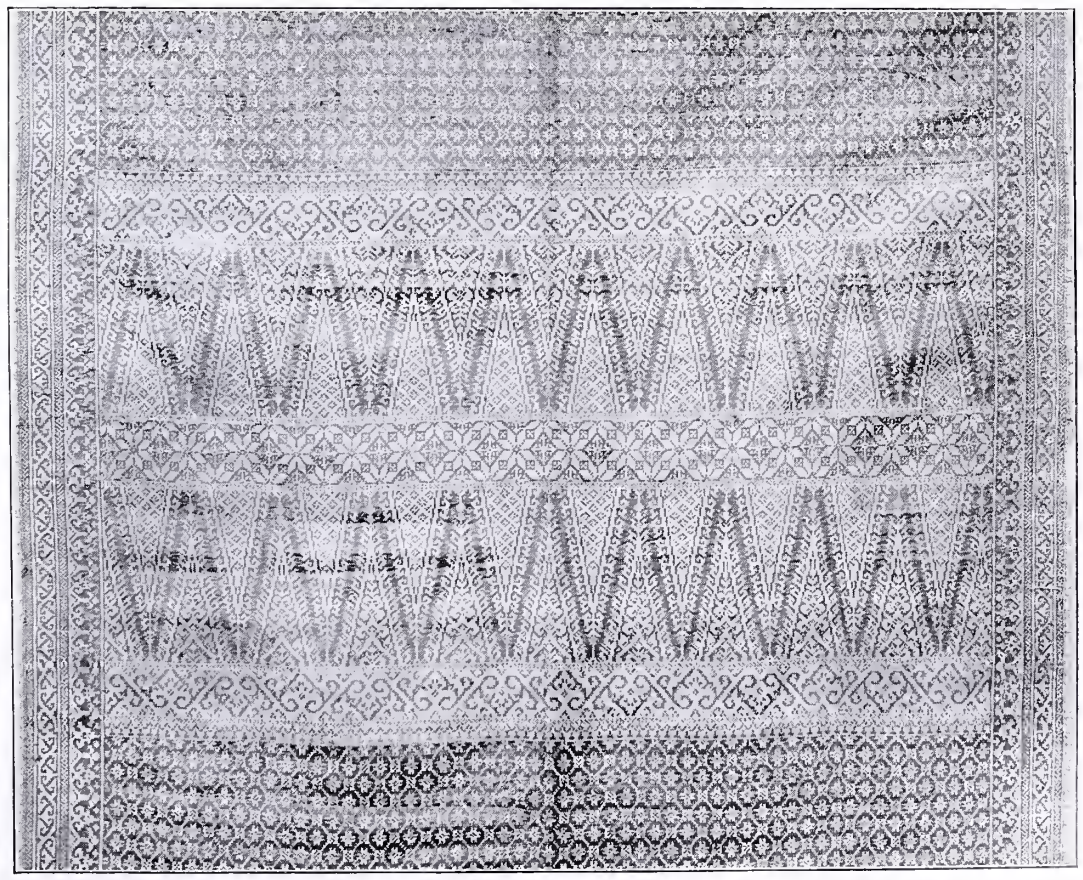
Die Waffensammlung ist eine besonders prächtige Abteilung der Ausstellung, sowohl was den Kunstwert, als was das prunkvolle Material anbetrifft. Die Königin von Holland hat kostbare Stücke ihrer Sammlung hergeliehen. Eindrucksvoll und zweckmäßig ist die Form des Kris. Er wird im Gürtel hängend getragen. Daher dient eine kahnförmige Erweiterung der Scheidenöffnung, um die Waffe an ihrer Stelle festzuhalten. Die Scheiden pflegen kunstvoll aus Holz geschnitten zu sein; oft besteht die eigentliche Umhüllung des Dolches aus Naturholz, während die bauchig ausladende obere Mündung fein poliert ist. Diesem erweiterten Gehäuse entspricht die nach dem Griff etwas zunehmende Verbreiterung der Schneide, die durch Zackenränder besonders betont wird. Der Griff besteht häufig in einer reich verzierten, mit farbigen Steinen von rundlichem Schliff und mit Brillanten besetzten menschlichen Figur. Doch kommen auch Tierfiguren vor. An einem Dolch fand sich ein elfenbeinerner Papageienkopf.

Auch die Bearbeitung des Goldes und Silbers sowie der Bronze und des Messings stehen auf hoher Stufe. Als Verzierungsmethoden kommen Gravierung, Treibarbeit und Filigran vor. Das letztere wird durch eine eigentümliche Färbemethode gehoben. Durch eine Ätzung, bei der Zitronensäure, Schwefel und Salzwasser eine Rolle spielen, wird die Fläche, auf der die Metallverzierungen angebracht werden, purpurrot gefärbt. Doch scheint diese Patina nicht besonders dauerhaft zu sein. Die Ornamentierung teilt mit der indischen und chinesischen die gedrängte Anordnung, so daß die Oberflächen als Ganzes eine krause Helldunkelwirkung zeigen, ohne daß die Einzelformen recht zum Bewußtsein kämen, obgleich indische Pflanzenformen und einheimische Tiergestalten darin mit geometrischen Gebilden und Nachahmungen der Schattenspielpuppen wechseln. Schmelzverzierung

DERBES BAUMWOLLENGEWEBE MIT STILISIERTEN MOTIVEN NACH MENSCHENFIGUREN. ARBEIT DER DAJAKS AUF BORNEO



DERBES BAUMWOLLENGEWEBE MIT GRUNDMUSTER
ARBEIT DER DAJAKS AUF BORNEO



GOLDBROSCHIERTES SEIDENGEWEBE. WEST-SUMATRA

DREI KRISSE. KLINGEN DAMASCIERT, TEILWEISE GOLDTAUSCHIERT, IN GESCHNITTENER ARBEIT VERZIERT

kommt nur selten vor. Als eine Art Ersatz kann das Ausfüllen von Vertiefungen im Metall, z. B. Messing, durch ein schwarzbraunes Harz, Golok genannt. Natürlich ist diese Technik nicht sehr solide, und man findet häufig Stücke, an denen die Füllung teilweise herausgefallen ist. Goldgefäße haben auch glatte Wandungen, die nur an den Rändern mit gedrehten Drahtschnüren verziert sind. An einem goldenen Behälter für die Gefäße zum Sirihkauen kehrt die Kahnform mit aufwärtsgekrümmten Enden wie an den Krisscheiden wieder. Es ist das gleiche Aufwippen nach beiden Seiten, wie es auch an den Firsten der Hausdächer landesüblich ist. Abermals eine Übereinstimmung mit chinesischen Formen. Ein anderes Sirihgerät ist aus Silber. Schalenförmig ausgebreitet, am breiten Rande eine Buckelverzierung, über der sich die üblichen Ornamente erheben, durch Treibarbeit hergestellt. Nicht nur die Gefäße aus Edelmetallen, sondern auch die aus Messing sind Luxusgeräte. Dem gewöhnlichen Gebrauch dient Tongeschirr.

Die am allgemeinsten geübte Technik ist die Schnitzerei, denn sie steht nicht nur bei den hochentwickelten Javanen auf einer hohen Stufe, sondern sie wird auch von den unkultivierten Bewohnern von Sumatra und Borneo ausgeübt und liefert erstaunliche Resultate. Den Europäer setzen diese Dinge noch mehr in Verwunderung, wenn er erfährt, daß diese bemerkenswerten Feinheiten mit einem einfachen Bohrer und einem feinen spitzen Messer gemacht werden. Als Material dient außer dem Holz auch Bambus, Knochen, Schildpatt und Kokosnußschale. Verwendet wird die Arbeit sowohl zum Schmuck des Hauses wie der Waffen. Ein geschnitztes Brett als Füllung zwischen Stämmen dient am Wohnhaus als Ersatz für die überreiche Skulpturarbeit, mit der in alter Zeit die Tempel geschmückt wurden. Am Tempel von Borobudor sind die zwölf Terrassen ganz bedeckt mit Relieftafeln, auf denen in flüssiger, lebendiger Steinmetzarbeit allerlei Legendenszenen dargestellt sind. Umrahmt sind die Bildstreifen von reichornamentierten Bändern, der Bau bekrönt durch eine Unzahl von Kuppeln Galerien und Nischen. Man kennt die Entstehungs-

ZWEI KRISSE, EINER MIT ELFENBEINGESCHNITTENEM GRIFF. GOLDENE SCHEIDE

GOLDENE GERÄTE DES SUSUHUNAN VON SOLO: KLEINES GALA-SIRIHGERÄT, WASSERKUMME, ZIGARETTENBEHÄLTER, GROSSES GALA-SIRIHGERÄT

zeit dieses Bauwerks nicht, weiß nicht, ob man es in das achte, neunte oder zehnte Jahrhundert setzen soll. Aber heute haben noch die in Horizontalrichtung in Hauswände eingespannten Brettfüllungen eine Verwandtschaft mit den Prinzipien jener Architektur. Sie sind gleich den Monumentalbauten reich geschmückt. Allerdings nicht durch figürliche Szenen, sondern durch gedrängte Ornamentverflechtungen, die in verschiedenen Farben bemalt, dem Hause ein freundliches Ansehen geben. Anderwärts oder daneben finden sich auch senkrechte Brettverschalungen mit zierlich ausgekerbten Rändern.

Diese Art von Schnitzerei muß natürlich ihrer Bestimmung und ihres Maßstabes wegen mit einigermaßen eilenden Händen gearbeitet werden. Dennoch ist es erstaunlich, daß bei diesen vertieft gearbeiteten Mustern nicht ein schroffes Absetzen der Gegensätze festgestellt werden kann, ein entschiedener Unterschied von dem, was hoch stehen geblieben und dem, was vertieft ist, sondern es ist ein sehr gelassenes Heben und Senken, eine Art von Arbeit, die augenscheinlich in jedem Augenblick auf den Reiz der Oberflächenwirkung geprüft wurde, und die dann inne hielt, wenn der Effekt erreicht war. Mit noch mehr Recht kann man solche zarte Behandlung Schnitzereien nachrühmen, wie sie auf kleinerem Raum gemacht werden. Nichts übertrifft die Verzierungen an hölzernen Schwertscheiden, wie sie die Rasenden bei ihren Amoklaufen gebrauchen. Sie behängen wohl auch die Waffe nachträglich mit Haarbüscheln des Erschlagenen. Sehr seltsam sticht diese brutale Verzierung ab von der delikaten Schnitzerei, von den zierlichen Flechtbändern, die das Holz an mehreren Stellen umwinden und von den farbig schönen Perlenstickereien, mit denen sie die Scheiden behängen. Selbst japanische Schnitzmesser bringen kaum Reizenderes hervor als diese vertieft in das Holz eingegrabenen Formen, die wie eine Schichtung von Laub, Nadeln und allerlei Brocken übereinander liegen, als habe man ein Stückchen Waldboden vor sich. Alles gemacht mit der Frische einer Improvisation von der allermalerischsten Licht- und Schattenwirkung.

Monumentalskulpturen in Stein scheinen heute nicht mehr an der Tagesordnung. Dagegen mögen auch in dieser Stunde noch jene kleinen Büsten aus Speckstein geschnitten werden, mit großer Vereinfachung der Gesichtszüge, die auch bei der Arbeit in großem Maßstabe so wirkungsvoll ist. Die Stirnen zurücktretend und ohne Unterbrechung in dem Nasenrücken fortgesetzt. Die Augenhöhlung nahezu ausgefüllt, um die heraufgezogenen Lippen ein halbes Lächeln. Jene geheimnisvolle Andeutung der Form, die an der vorklassischen griechischen Plastik die Welt heute so entzückt, weil so etwas Rodin nahe steht. Diese kleinen Skulpturen mögen Götterbilder sein. Sie berühren sich mit den Puppen für Schattenspiele, die vermutlich in Beziehung zum Kultus stehen oder mindestens aus ihm hervorgegangen sind. Man führt mit Hilfe dieser Wajangfiguren Schauspiele auf, deren Stoff aus den indischen Nationalepen Mahâbhârata und Râmâjana entnommen ist. Ein großer Teil der Figuren, soweit sie nämlich Menschen vorstellen, stimmen mit dem Gesichtstypus der kleinen Steinbüsten überein. Die Götter und Genien haben andere Züge und Gestalt.

Diese Puppen sind aus Büffelleder flach zugeschnitten und obgleich sie nur als Schirme zwischen Licht und durchscheinende Wand gehalten und also nur als Schattenbilder sichtbar werden, sind sie doch sorgfältig vergoldet und bemalt. Sie liefern einen besonderen Beweis für das Stilgefühl dieses Volkes. Es ist dafür gesorgt, daß die erhellte Wand, vor der die Zuschauer Platz nehmen, ihnen bei dem Aufmarschieren der Figuren als eine dicht und gleichmäßig ornamentierte Fläche erscheint. Die Figuren sind in der Art von Profil dargestellt, wie es der primitiven Kunst aller Zeiten angehört, wie es beispielsweise auch dem Altägyptischen eigentümlich ist. Kopf und Füße sind in Seitenansicht dargestellt, der Oberkörper nahezu in Breitansicht. Die Arme nach den beiden Seiten übertrieben spinnenmäßig aus-

KRIS MIT HÖLZERNEM GRIFF UND BRILLANTENBESETZTEM GRIFFRING NEBST ZWEI ZUGEHÖRIGEN SCHEIDEN, DEREN EINE MIT DURCHBROCHENER GOLDENER, BRILLANTEN-BESETZTER AUFLAGE VERSEHEN IST

gereckt mit scharfen Knickungen. Durch Stäbe beweglich nach der Art unserer Hampelmänner. Lang und knochenlos biegen sich die Finger, winden sich zu Schleifengebilden. Die Gesichter, an denen Stirn und Kinn zurückfliehen, während die Nase vogelschnabelgleich vorspringt, scheinen den Volkstypus zu übertreiben. Doch gibt es noch ein anderes Geschlecht von größerer Gestalt, glotzäugig, mit kurzer, rundlich aufgeworfener Nase, mit fürchterlichen Zahnreihen drohend. In der Gebärde und Fingerstellung größere Mannigfaltigkeit zeigend. In alledem einerseits das Charakteristische der Erscheinung stark übertrieben und doch andererseits durch die stete Wiederholung gleicher Bildungen, durch die klare Auseinanderbreitung der Umrisse dekorativ wirkend. Damit aber die Schwärzen nicht leer erscheinen, sind alle Innenformen durch eingeschnittene Umrisse angedeutet, das Haar durch Spirallocken aufgelichtet, die Wellenkräuselungen der Randfalten mit feinen Lichtlinien umgrenzt. Und wieder dies bezeichnende: Gewandmuster sind keine Blumen. Keine großformigen Ornamente. Man kann sie nicht mit den Gewandmotiven der japanischan Holzschnitte vergleichen. Höchstens mit gewissen Porzellanfiguren desselben Landes, bei denen der Pinsel mit gedrängten roten und goldenen Kräusellinien gespielt hat, bis von der weißen Glasur kaum etwas übrig geblieben ist. Ähnlich ruhig ist die Flächenwirkung der Wajangschattenbilder, wenn sie reihenweise auf lichter Ebene ausgebreitet sind, wie es bei den Aufführungen bei einseitiger Beleuchtung von der Rückseite des Schirmes her geschieht, oder wenn die Puppen gegen eine mattgeschliffene Fensterscheibe aufgehängt werden. Es entsteht eine sehr angenehme Fleckenverteilung des Schwarz und Weiß. Unwillkürlich muß man an den Buchschmuck von Aubrey Beardsley denken. Dadurch, daß ein helles Liniengekräusel in die schwarzen Partien hineinbricht, werden die Zwischenräume der Figuren miteinander verknüpft. Auch das Weiß wird aktiv, ringelt sich kapriziös, scheint zu schäumen und zu spritzen. Es wird so besser fähig, dem Dunkeln mit seinen ausdrucksvollen Linienbewegungen das Gleichgewicht zu halten.

Für die Gestalten selbst hat diese Unermüdlichkeit des Dekorateurs, der jede Augenbraue spiralig aufrollt und die Stoffmuster mit vielen kleinen Einschnitten nachahmt, die Folge, daß jede einzelne von ihnen in ihrer persönlichen Bedeutung herabgesetzt wird. Sie wirken vom Standpunkt des Schauspiels betrachtet als Chorpersonal. Als Ornament angesehen, wird an ihnen das uralte dekorative Gesetz der Reihung wohltuend offenbar. Dieselben Köpfe, die gleichen Glieder in ähnlichen Bewegungen und immer wiederholte Schwärme rundlicher Linienzeichnungen als Helles im Dunkeln. Die Menschen sind nur truppweise als Typen unterschieden und dieselben Formenbewegungen, die man an ihnen gewahr wird, dienen auch zur Ausfüllung jenes Fächerblattes, das als Ankündigung des Anfangs und der Aktschlüsse auf der Lichtwand erscheint. Dasselbe Requisit wird aber auch als szenische Andeutung eines Waldes oder des Meeres benutzt. Es bietet sich Augen dar, welche nicht auf eine Täuschung warten, sondern deren Phantasie geschäftig

genug ist, um Anweisungen in die volle Vorstellung umzusetzen.

Die Javanen sind nicht das einzige Volk, das Schattenspielaufführungen kennt. Ganz dieselbe Art von Puppen kommen beispielsweise auch in Siam vor. In Berlin kann man auch davon Proben sehen. Aber dort sind sie realistischer, bewegter. Darum ergeben sich weniger deutlich sprechende Ansichten. Das heißt die Linien können sich nicht voll ausleben. Es ist nicht diese Schwelgerei des Ausreckens und Dehnens. Auch sind die Formen plumper, es scheint eher auf das Lächerliche des Individuums abgesehen, obgleich man darin irren kann. Vielleicht werden auch diese Erscheinungen von ihrem Publikum ernst genommen. Doch noch ein charakteristischer Unterschied. So vielfach durchlöchert auch die javanischen Wajangpuppen sind, so bleiben doch noch bestimmte gesammelte Schwärzen übrig. Und mir scheint, sie sind obligatorisch, da doch auch vom Weiß des Schirmes zusammenhängende Partien dastehen, ohne daß Dunkles in sie hineinreicht. Das geringere Stilgefühl verrät sich an den Figuren aus Siam auch darin, daß sie sehr viel gleichmäßiger von Einschnitten durchbrochen sind.

Mich dünkt, diese Sicherheit der Fleckenverteilung ist noch nicht überall im neuen europäischen Buchschmuck so eingebürgert, um eine Beachtung solcher Vorbilder aus Ostasien wertlos zu machen. Noch ist die Gewöhnung an erkennbare Bildwirkung bei uns so groß, daß oft die Bedeutung des Ornamentalen, besonders wenn es sich um menschliche Bildungen handelt, überschätzt wird und darum die Augen nicht ihr Teil bekommen. Dunkelsilhouetten sind oft zu groß und zu leer. Zuweilen zu sehr nach einer einzigen Stelle geschoben. Dann wieder stehen schwarze Linien zu mager im Weißen. Das Zusammenspiel der beiden Gegensätze ist nicht voll und reich genug. Die Schulung am Japanischen hat manchem geholfen. Ebensogut kann man zu Dürer gehen, um den Ausgleich zwischen Hell und Dunkel zu lernen. Aber auch hier steht vielen das Bildmäßige im Wege. Die entseelten Bildungen der Javanen — für europäische Augen sind sie es wenigstens — lenken die Aufmerksamkeit auf nichts als das Ornamentale.

Wir haben es hier mit einem Volk zu tun, das, wie es scheint, bisher selbst bei der Berührung mit der gefährlichen europäischen Kultur seine eigene bewahrt hat. Auf die holländische angewandte Kunst hat das Vorbild seiner Kolonien sogar schon befruchtend eingewirkt. Nicht nur die Batiktechnik[1]) wurde im Mutterlande eingeführt. Hoytemas Wanddekorationen, die neuen Porzellane der Fabrik von Rozenburg zeigen so tonig gestrichelte und punktierte Ornamente, daß man den Ursprung dieser Neuerungen nicht verkennen kann. Für die Industrie, die gezwungen ist, mit Maschinen zu arbeiten, werden die mühsamen Techniken unanwendbar sein, mit denen sich Einzelarbeiter in den Hütten des indischen Archipels abquälen, um Gegenstände individuellen Charakters herzustellen. Dort dient nicht nur die Geduld, mit der unzählige Handgriffe tadellos ausgeführt werden, der Steigerung des ästhetischen Wertes, sondern zum selben Ende dient es auch, daß Akkuratesse — die immer eintönig wirkt — nicht absolut gelingen kann. Das können wir nicht nachahmen. Aber etwas von dem Geist dieses Kunstprinzips, der Verzicht auf das Prunken mit dem Auffälligen, das

B C D

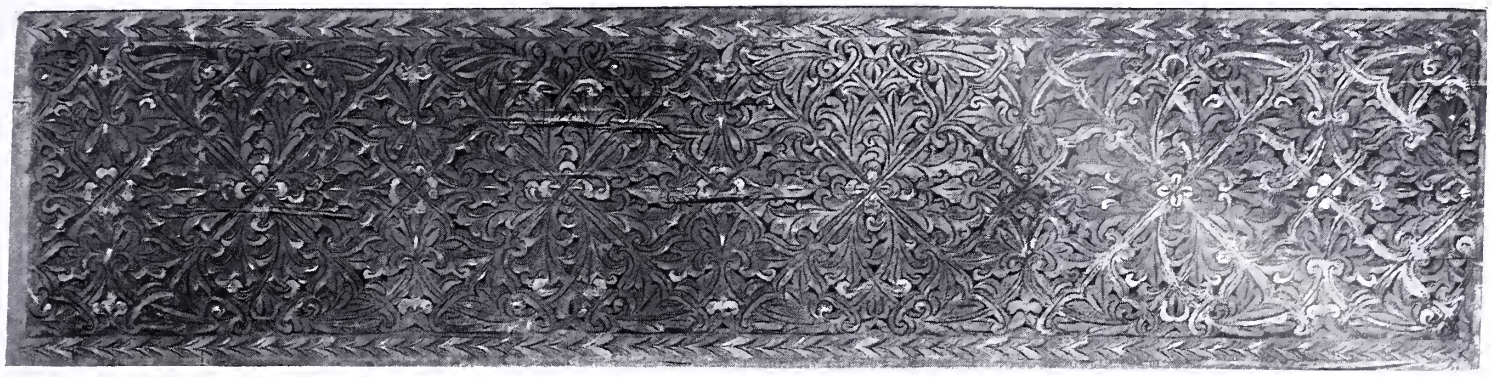
FÜNF PRUNKLANZEN MIT SILBERNEN UND GOLDENEN HÜLSEN UNTER DER SPITZE. B MIT STILISIERTEM OCHSENKOPF; C MIT GEKRÖNTEM DRACHEN; D IN FORM EINER GESTRECKTEN ENTE

1) Von diesem Dekorationsverfahren wird in einem folgenden Heft die Rede sein.

Verbergen der aufgewendeten Mühe, könnte auch das deutsche Kunsthandwerk zu dem Wege stärken, den es in der letzten Zeit eingeschlagen hat. Der Industrie aber wäre etwas von dieser Diskretion gerade darum besonders zu wünschen, weil die Banalität der Deutlichkeit überall doppelt unerträglich wird bei unbegrenzter Vervielfältigung. Ließe die Fabrikarbeit sich beeinflussen durch gutes Beispiel, durch das unermüdliche Zureden der Kenner, die ihnen das schwererreichbare Musterhafte herbeischaffen und vor die Augen führen, dann könnte man nicht nur für die europäische Welt eine Kultursteigerung voraussagen, dann könnte auch der Tag kommen, wo die Berührung mit europäischen Erzeugnissen für die übrige Welt nicht mehr einen Verlust an künstlerischem Besitz bedeutete. Dann würde die unvermeidliche Beeinflussung durch den entwickelteren Teil der Menschheit aufhören, für den stillen Kunstfleiß außereuropäischer Länder eine ästhetische Gefahr zu sein.

ANNA L. PLEHN.

DREI KRISSE, DAMASCIERT UND MIT GESCHNITTENEN VERZIERUNGEN AM HEFT



GESCHNITZTE UND BEMALTE HOLZVERZIERUNG VON EINEM HAUSE IM PADANGSCHEN HOCHLANDE AUF SUMATRA
Aus der niederländisch-indischen Kunstausstellung zu Krefeld

KUNST UND INDUSTRIE

REDE AUF DEM III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBETAGE

DIE III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung ist keine Kunstgewerbeausstellung im allgemeinen Sinne des Wortes, sondern eine Künstlerausstellung; diesen Eindruck empfing ich beim Besuch derselben, und mit mir gewiß Tausende und Abertausende, welche wie ich, mit gespannten Erwartungen nach Dresden gekommen sind.

Viele Äußerungen in der Presse haben diesen Eindruck wiedergegeben, ihn nach verschiedenen Richtungen vertieft und verschärft, ja sogar für die künftige Entwickelung unserer nationalen Kulturarbeit Konsequenzen daraus gezogen, die nicht erfreulicher Natur sind.

Die Dresdener Ausstellung als »Künstler-Ausstellung«, das muß zugestanden werden, legt die Befürchtung nahe, als ob man darauf ausginge, künftig kunstgewerbliche Aufträge den Kunsthandwerkern, also den Männern vom Fach, zu entziehen, und den Künstlern ohne fachliche Ausbildung zu übertragen.

Ob an maßgebender Stelle in der Tat solche Absichten bestehen, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls ist man im Eifer des Streites auf beiden Seiten zu weit gegangen. Aus der Kontroverse geht jedoch das eine klar hervor, daß die Dresdener Ausstellung als eine *erzieherische Veranstaltung allerersten Ranges* wirkt. Sie läßt keinen ernsten Besucher gleichgültig von dannen ziehen, am allerwenigsten den strebsamen Kunstgewerbler.

Es ist dies ein großes, meines Erachtens das größte Verdienst, welches sich die Leiter der Ausstellung erworben haben, und wofür wir von Herzen dankbar sein müssen. Sie ist ihrer Aufgabe: die Wandlungen des Geschmackes, die sich seit der letzten Ausstellung im Jahre 1888 vollzogen haben, scharf herauszuheben und den weitesten Kreisen zum Bewußtsein zu bringen, voll und ganz gerecht geworden. Durch die Art und Weise, *wie* sie das zuwege gebracht, sind denn auch Fragen von prinzipieller Bedeutung, so unter anderen diejenige, ob wir mit den seither angewandten Mitteln zur Förderung des Kunsthandwerks, als da sind, unsere Schulen, Museen und Vereine, auf dem rechten Wege sind, in den Vordergrund der Diskussion getreten. Darin erblicke ich ein zweites großes Verdienst der Ausstellungsleitung.

In dem Bemühen, ein Bild der derzeitigen künstlerischen Kultur Deutschlands zu geben, war von vornherein die Notwendigkeit gegeben, außer dem *Kunsthandwerk* auch die *Kunstindustrie* zum Wettkampfe einzuladen. Man fühlte die Notwendigkeit, das Verhältnis zwischen den Beiden zu klären, hat es aber leider unterlassen, die Grundsätze klar zu legen, nach denen jeder Teil zu bewerten und zu beurteilen sei.

Kunsthandwerk und Kunstindustrie sind von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beurteilen! *Dem* wurde bei der Zusammensetzung des Preisgerichtes keine oder doch nicht genügend Rechnung getragen. Daraus sind Unstimmigkeiten entstanden, die dem Ganzen zum Nachteil gereichen.

Man hat zwar die Kunstindustrie für gleichberechtigt erklärt, und sie zur Beteiligung aufgefordert, aber ihr die gebührende Würdigung nicht zuteil werden lassen. Es war meines Erachtens ein verhängnisvoller Fehler, sie bei der Bewertung ihrer Leistungen dem Preisgericht für das Kunstgewerbe kurzer Hand als Anhängsel zu überweisen. Allerdings ist sie in der Ausstellung nur in bescheidenem Maße vertreten, woraus wiederum der Schluß gezogen wird, daß man zur Gewinnung derselben nicht den gleichen Eifer an den Tag gelegt hat, wie bei der Heranziehung der modernen Künstlerschaft.

Man hat in der Hauptsache Künstler und Leiter von Schulen und Museen, aber nur ausnahmsweise Industrielle und Kunsthandwerker in das Preisgericht berufen. Es ist daher recht unangenehm aufgefallen, daß man ihnen nicht diejenige Behandlung zuteil werden ließ, welche sie, ihrer wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung nach, zu beanspruchen hatten.

Diese nebensächliche Behandlung, in Verbindung mit der Tatsache, daß in den meisten Gruppen fast ausschließlich die Herren Künstler als *Aussteller* auftraten, hat der Ausstellung den Charakter eines einseitigen Künstlertums aufgeprägt, das ihr nicht in allen Stücken zum Vorteil ge-

1) Wir geben diesen beachtenswerten Ausführungen, die bei Gelegenheit des Kunstgewerbetages als Vortrag nur einem kleineren Kreise bekannt geworden sind, um so lieber Raum, als dieselben die Forderungen der Kunstindustrie formulieren, die bisher in diesen Spalten noch nicht zu Worte gekommen ist. (Anm. d. Red.)

DIE GEFÄSSE DES GROSSEN GALA-SIRIHGERÄTES FÜR KALK, TABAK, GAMBIR, SIRIHBLATTER UND BETELNUSS
GETRIEBENE UND ZISELIERTE ARBEIT
Aus der niederländisch-indischen Kunstausstellung zu Krefeld

reicht, und die Erreichung des großen Ausstellungszweckes geradezu in Frage stellt.

Es soll damit dem Preisgericht durchaus kein Vorwurf gemacht werden! Im Gegenteil, ich kann nur dankend anerkennen, daß z. B. die Abteilung »Metall« und ganz besonders deren Vorsitzender, Dr. Koetschau, eifrig bestrebt gewesen ist, der Kunstindustrie gerecht zu werden. Im Hinblick auf die großen ästhetischen Fragen, welche das moderne Wirtschaftsleben bewegen, war es doch eine Hauptaufgabe, das Verhältnis von Kunsthandwerk und Kunstindustrie, die in vielen Beziehungen verschiedene Wege zu gehen berufen sind, einer Klärung entgegenzuführen. Für die Lösung dieser Aufgabe mußte die auffallende Bevorzugung der modernen Künstlerschaft als Deklassierung der Kunsthandwerker und Kunstindustriellen auffallend und verwirrend wirken. Bringt man damit noch diejenigen Vorschläge in Verbindung, welche von einem Mitgliede des »Ausstellungsdirektoriums über die Ziele der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung« an die Öffentlichkeit gelangt sind, so ist die Beunruhigung in den kunsthandwerklichen Kreisen, sowie die tiefgehende Mißstimmung der Kunstindustriellen erklärlich.

Gewiß mit Recht, sagen sich dieselben, es ist wahr, wir haben bisher in allzugroßer Rücksichtnahme auf unsere wirtschaftlichen Interessen den künstlerischen Intentionen leider noch viel zu wenig Rechnung getragen; das hat uns die Dresdener Ausstellung wiederum gezeigt, wir haben uns aber vorgenommen, es künftig besser zu machen; aber ausschalten darf uns das entwerfende Künstlertum nicht wollen, und zwar auch aus wirtschaftlichen Gründen nicht. Maler, Bildhauer, Architekten, Schuldirektoren können ganz wohl einmal für eine Ausstellung einen vorzüglichen Wohnraum schaffen, ohne dabei der geschickten und geübten Hand des Tischlers, Tapezierers, Schlossers, Teppichwebers usw. Erwähnung zu tun; allein als *pekuniär* verantwortlicher Unternehmer aus dem eigenen Beutel würde mancher große Künstler nicht lang Geschäfte machen. Die Erfolge der verschiedenen »vereinigten Werkstätten« unter der Führung anerkannter tüchtiger Künstler bestätigen dies zur Genüge; denn nicht allein die künstlerischen Ideen, sondern tüchtige Geschäftsführung, korporativer Zusammenschluß, zweckmäßige Zuhilfenahme der Maschine und anderes mehr haben diesen Unternehmungen den Erfolg gesichert.

Also nicht einseitige Begünstigung weder des Künstlertums noch der Technik kann zum Ziele führen, sondern gegenseitige Handreichung und Ergänzung. Im Zusammenwirken beider liegt die Gewähr für den ästhetischen Fortschritt. Viel zu umfangreich und tiefgreifend sind die Aufgaben, welche die kulturelle Verschiebung und der große, gegenwärtig im Fluß sich befindliche Werdeprozeß mit sich bringen, als daß man weder *dem*, von allzugroßem Selbstbewußtsein erfüllten Künstlertum, noch auch dem ängstlich um seine Existenz besorgten Kunsthandwerk die Führung allein überlassen dürfte.

Zwei mächtige Strömungen charakterisieren das moderne Wirtschaftsleben. Einerseits die ungestüme Kraft der modernen, von der Wissenschaft getragenen Technik, anderseits das elementare Vorwärtsdrängen unserer jährlich fast um eine Million zunehmenden Volksmassen, welche ihre Ansprüche auf die Annehmlichkeiten eines verfeinerten Lebensgenusses gebieterisch verlangen.

Es kann sich also nicht mehr darum handeln, ob dem Künstlertum oder dem Kunsthandwerk die Führung zukommt, seitdem die moderne Technik beiden neue Aufgaben stellt.

Es ist *die Maschine*, und die von ihr bedingte künstlerische Formensprache, die als dritter Faktor ihre Herrschaft geltend macht. Sie, die Maschine, in all ihren tausendfachen Konstruktionen — bis hinein in die kleinste sinnreiche Spezialisierung automatischer Verrichtungen — zu *studieren*, und *beherrschen* zu *lernen*, das wird die größte aber auch die dankbarste Aufgabe schaffensfroher Künstler — das riesengroße Betätigungsfeld der angewandten Kunst in der Zukunft sein!

Der Maschine die aus dem Wesen des Materials sich ergebenden künstlerischen Formen *abzunötigen*, und damit dem geläuterten Geschmack der großen Volksmassen zu dienen, das scheint mir diejenige Aufgabe zu sein, der wir jetzt unsere größte Aufmerksamkeit zuzuwenden haben. Nicht Kunst oder *Kunsthandwerk*, sondern Kunst und *Maschine* muß die Devise der Zukunft sein. Im Dienste dieser groß gestellten Aufgabe ergeben sich auch in den zurzeit schwebenden Fragen nach den geeignetsten Mitteln zur Förderung der Kunst und des Kunsthandwerkes neue, ungewohnte Antworten — weil die Maschine uns neue Ausdrucksmittel an die Hand gibt. Und diese neue Formensprache kann ebensosehr den Gesetzen der Ästhetik entsprechen, wie die besten kunstgewerblichen Erzeugnisse vergangener Perioden.

War bislang in den Kunstgewerbeschulen das Studium und die Übung der historischen Stilarten und neuerdings leider in gänzlicher Lossagung von letzteren die sogenannte *Moderne* maßgebend, so ist dies für die Folge durchaus nicht mehr zureichend. Die Maschine gibt neue künstlerische Ausdrucksmittel, die es auszunützen gilt.

Unter diesem Gesichtswinkel ergibt sich die Notwendigkeit einer Erweiterung, ja Umgestaltung der *gewerblichen Bildungs- und Förderungsmittel.*

Schulen, Museen, öffentliche Vereinigungen haben im Laufe der Zeit grundsätzliche Änderungen bezw. Erweiterungen zu erfahren.

Im Verlauf der in verschiedenen Parallelen sich vollziehenden Entfaltung der modernen Technik wird es nur

MESSINGGEFÄSSE: WEIHRAUCHBEHALTER, KUCHENKÖRBE, WASSERKESSEL, BEHÄLTER FÜR SCHMUCKSACHEN, WASSERKANNE
Aus der niederländisch-indischen Kunstausstellung zu Krefeld

noch eine Frage der Zeit sein, bis man sich vollkommen darüber klar ist:

Die Kunst den Kunstverständigen,
Das Kunsthandwerk den exklusiven Kreisen der kunstsinnigen Liebhaber,
Die Kunstindustrie aber dem Volksganzen — als Spenderin von Brot und Daseinsfreude.

Fragen wir nun nach dem Umfang, welchen das Kunstgewerbe in der Gegenwart gewonnen hat, so ist es von Interesse, kurz festzustellen, daß das eigentliche Kunsthandwerk durchaus nicht diejenige Ausdehnung und Ausbreitung gefunden hat, welche man mit dem zunehmenden Volkswohlstande und dem großartigen Aufschwunge auf allen anderen Gebieten erwarten durfte.

Die Frage nach dem »Warum« führt uns zur Wahrnehmung von *zwei* Erscheinungen, welche ausreichende Antwort auf die gestellte Frage geben. Erstens konnte mit den zunehmenden Bedürfnissen der großen Volksmassen *die Kaufkraft und* der Sinn derselben für das *Echte, Gediegene*, der Sinn für die *Lauterkeit des Materials* nicht gleichen Schritt halten. Beide, die Kaufkraft und der Sinn für das Gediegene sind zurückgeblieben. Sie haben sich mit dem *Surrogat* begnügt. Als Typus dafür haben wir die *Vermehrung der Warenhäuser* und ihre meist aller Gediegenheit hohnsprechende sogenannte Qualitätsware. — Zweitens die riesenhafte Produktion für den Export, angepaßt den jeweiligen Kulturzuständen all der in Betracht kommenden Völker der Erde.

Ferner wird mit aller Bestimmtheit als weiterer Grund für die zurückgebliebene Entwickelung *die* Frage aufgeworfen: ob denn wirklich die *Kunstgewerbeschulen* den erhofften Ertrag für die Förderung des Kunstgewerbes gebracht haben oder nicht. Tatsache ist es, daß weite Kreise dies entschieden verneinen, ja sogar in der Angliederung von Fachabteilungen und Lehrwerkstätten eine direkte Schädigung der Kunstgewerbetreibenden erblicken und *bekämpfen*. Ohne auf das größere oder kleinere Maß der Berechtigung dieser schon öfter behandelten leidigen Streitfrage einzugehen, muß anerkannt werden, daß leider, abgesehen von rühmlichen Ausnahmen, der Betrieb als solcher weder im Kunsthandwerk noch in der Kunstindustrie sonderliche Förderung durch die Schulen zu rühmen weiß! Allenthalben beklagt man den Mangel eines *schaffensfreudigen, wechselseitigen* Verhältnisses zwischen Schule und Praxis. Nicht einmal der erste und Hauptzweck der Kunstgewerbeschulen: *der Praxis künstlerisch durchgebildete Arbeitskräfte* zuzuführen, wird als erreicht *zugegeben*. Es ist ferner Tatsache, daß es an tüchtigen und leistungsfähigen Arbeitskräften allenthalben sehr mangelt; dagegen melden sich, wenn die Stelle eines Zeichners ausgeschrieben ist, oft 60—70, ja noch mehr Bewerber. Diese Tatsache redet eine ernste Sprache und sollte an maßgebenden Stellen zu gründlichen Erwägungen bezüglich der Umordnung des Lehrplanes Veranlassung geben. —

Ebensowenig Befriedigung herrscht in den Kreisen des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie bezüglich der Mitarbeit bei *Lösung praktischer Aufgaben*.

Die Erkenntnis, daß es der *Praxis* gar oft an dem geläuterten Verständnis fehlt zur Herbeiführung einer, nur durch richtige Proportionierung und harmonische Farbenzusammenstimmung zu erzielenden Wirkung, war in den meisten Fällen das Leitmotiv bei der Gründung von Kunstgewerbeschulen. Diesem Mangel sollte durch künstlerisch geschulte Arbeitskräfte, ebensosehr aber auch durch die Beratung und Mitarbeit der Herren Lehrer Abhilfe geschaffen werden.

Auch diese Hoffnung ist, wie aus zahlreichen Klagen der Beteiligten hervorgeht, nicht oder nur zum Teil in Erfüllung gegangen. Meist findet ein Zusammenarbeiten statt nur in den Fällen, in welchen der Kunsthandwerker, entweder als Sprungbrett für das Renommee eines berühmten Künstlernamens sich finden läßt, oder die Kunstindustrie horrende Vergütungen für künstlerische Entwürfe, die oft gar nicht ausführbar und noch weniger verkäuflich sind, zu bezahlen in der Lage ist. — Wirkliche, das heißt *Freiwilligenhilfe* wird beiden selten zuteil. Rühmliche Ausnahmen bestätigen lediglich die Regel. Aus der Förderung, die der Staat mit seinen Steuermitteln dem Kunsthandwerk durch die Kunstgewerbeschulen zugedacht hatte, wurde demselben vielfach eine Konkurrenz schlimmster Art.

Allein — all die erwähnten, unerfreulichen Begleiterscheinungen zugegeben — so zeugen sie trotz *alledem* nur *für* und nicht *gegen* die Notwendigkeit guter, modern geleiteter, staatlicher *Kunstgewerbeschulen* und für das Bedürfnis richtig funktionierender *Lehrwerkstätten*. *Ohne* die letzteren kommt eine Kunstgewerbeschule selten über die Grenze einer *höherer Zeichnen- und Modellierschule* hinaus. Das genügt nicht. Wir brauchen viel mehr, um den vermehrten größeren Aufgaben der modernen Technik gerecht werden zu können, *wirkliche, höhere technisch-künstlerische Hochschulen*. Diesem Ziele müssen wir zustreben!

Man hat seither — bedingt durch die bureaukratische Verwaltungsart als Staatsanstalten das Hauptgewicht zu sehr auf die Frequenzzahlen gelegt und diesen entsprechend dann die Anstellungen und den Aufwand bemessen. Die durch die Fortschritte der Technik höher gesteckten Ziele bedingen eine gründliche Verschiebung des Schwergewichtes: an die Stelle der *Frequenzzahl* muß die Leistungsfähigkeit der Schüler als Maßstab treten und zwar die Leistungen der Lehrwerkstätte als derjenigen Stelle, an welcher die Arbeit aller übrigen Lehrgegenstände wie in der zusammenfassenden Turmspitze eines Domes verklärt in die Erscheinung tritt.

Die zunehmende Spezialisierung durch die Arbeitsteilung, einerseits ein unendlicher Vorteil für die moderne Produktion, ist anderseits eine Gefahr für den heranwachsenden gewerblichen Nachwuchs und erschwert in hohem Maße die Ausbildung von *Betriebsleitern*, welche imstande

HAUMESSER FÜR JAGDZWECKE

MANDAU, KÖPFSCHWERT AUS BORNEO

Aus der niederländisch-indischen Kunstausstellung zu Krefeld

sind, das *ganze* Fach durch ein tüchtiges Können zu beherrschen. Solche Leute brauchen wir aber; sie sind nötiger, als die Überfülle des ohne genügende Materialkenntnis entwerfenden Künstlertums und werden heute fast mit Gold aufgewogen.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so dürfte kaum mehr ein Zweifel übrig bleiben, daß die Herrschaft der modernen Technik und die Notwendigkeit der Steigerung unserer kunstindustriellen Produktion insbesondere für den Export eine Ergänzung, ja eine Vermehrung der Aufgaben bedingt, sowohl für unsere gewerblichen Schulanstalten, wie für die betreffenden Vereine, Museen und dergleichen.

In der Tat! Wir brauchen einen organisch, auf breiter Basis aufgebauten fachtechnischen Unterrichtsplan, welcher gleichermaßen der Menge der Minderbegabten, wie der Minderheit der künstlerisch Veranlagten zur Förderung des Ganzen gerecht wird. Also Kunstgewerbeschulen mit Lehrwerkstätten.

Rationeller organischer Aufbau des gewerblichen Schulwesens auf der Basis der *obligatorischen*, gewerblichen Fortbildungsschule mit mindestens *zwei* Jahreskursen, von deren Besuch nur diejenigen befreit würden, bei welchen der Schüler mit Zustimmung des Lehrherrn sich zum Besuche des *vollen* ununterbrochenen Unterrichtes einer Gewerbe- oder sonstigen Fachschule verpflichtet.

Zur *Aufnahme* in die Kunstgewerbeschulen sind

1. nur solche Schüler zuzulassen, welche den Nachweis führen, mit Auszeichnung eine Gewerbe- oder sonstige gewerbliche Fachschule besucht zu haben und
2. entweder bei einem tüchtigen Meister in einem regulären Lehrverhältnis noch stehen oder einen Ausweis über eine zurückgelegte Lehrzeit bereits besitzen.

Also ohne die Vorkenntnisse einer gewerblichen Fachschule und ohne irgend welche Werkstattgeschicklichkeit *keine Zulassung* in eine Kunstgewerbeschule. Und damit komme ich zur *Kunstgewerbeschule.*

Gewiß hat sie in erster Linie die Aufgabe, *zu erziehen;* allein es muß nun auch ein zweites Ziel unverkürzte Beachtung in ihr finden, nämlich unter Berücksichtigung des einschlägigen Maschinenwesens den Lehr- und Übungsstoff so weit als möglich in tunlichst *lebendigen* Kontakt mit den derzeitigen Bedürfnissen der betreffenden Industrie zu bringen und zu erhalten, ohne sich dabei in die Details der schwankenden Mode zu verlieren. Das ist aber nur dann zu erreichen, wenn der verantwortliche Leiter der Schule selber *produktiv tätiger* Künstler und der *Fachlehrer* neben seinem allgemeinen künstlerischen Wissen und Können auch eine genügende Betätigung seines Faches auf Grund praktischer Handfertigkeit mit Berücksichtigung der dabei in Betracht kommenden Maschinen nachzuweisen imstande ist.

Wenn Geheimrat Muthesius in seinen »Nachrichten über die preußischen Kunstgewerbeschulen« den Satz aufstellt: »Die Existenzberechtigung einer künstlerischen *Lehrklasse* steht und fällt mit der Fähigkeit des als Lehrer wirkenden Künstlers«, so gilt dies sicherlich noch in höherem Maße von dem Leiter einer Kunstgewerbeschule.

Und wenn Muthesius fortfährt, »es sei besser, *keinen* Kunstunterricht zu erteilen, als ihn von einem *künstlerisch* Unberufenen erteilen zu lassen«, so bestätigt diese Behauptung von kompetenter Seite die Berechtigung jener Forderung aus den Kreisen des Kunsthandwerkes und der Kunstindustrie, daß keine anderen als *produktiv tätige* Kräfte als Leiter von Kunstgewerbeschulen und Fachklassen zuzulassen seien.

Und dann noch ein ebenso wichtiges zweites — als Richtlinie:

Die *Besoldung* solcher Leiter von Kunstgewerbeschulen und Fachabteilungen ist gleich derjenigen der höheren Staatsbeamten so zu bemessen, daß für *ihre Mitarbeit* — sei es durch Beschaffung von Entwürfen, Modellen oder sei es sonstige Hilfe — die Annahme von Nebenhonorar, wie bei den Staatsbeamten, gänzlich verboten ist.

Lediglich der Anstalt als solcher muß es anheimgestellt bleiben, *ob* bei größerer Arbeitsleistung von dem Auftraggeber eine Vergütung zu beanspruchen ist oder nicht. Jedenfalls hat eine solche der Schulkasse, niemals aber dem betreffenden Lehrer der Anstalt zuzufallen.

Als weitere *Richtlinie* wäre die Bestimmung von Wichtigkeit:

Daß alle an den Leiter einer Fachabteilung aus den Kreisen des Kunsthandwerks beziehungsweise der Kunstindustrie gelangenden Wünsche und Aufgaben, wenn irgend möglich *nur* in Gemeinschaft und unter Heranziehung der vorgeschrittenen Schüler zur Erledigung gelangen müssen.

Endlich wäre mit dem denkbar größten Nachdruck von den Schulaufsichtsbehörden der von hoher Weisheit zeugende Erlaß der Königl. Preußischen Unterrichtsverwaltung vom 15. Dezember 1904 durchzusetzen, in welchem es heißt:

»Die in den Schulwerkstätten erzeugten Gegen»stände dürfen nicht in der Weise veräußert werden, »daß daraus dem Handwerk oder der Industrie ein »Wettbewerb erwächst. Sie können den Anfertigern »gegen entsprechenden Entgelt, der zum mindesten »den Materialwert zu decken hat, überlassen, der »Schulsammlung einverleibt, oder anderen Anstalten »für deren Sammlungen oder als Unterrichtsmaterial »gegen Ersatz der Selbstkosten abgetreten werden. »Soll eine Veräußerung zu anderen als den vorer»wähnten Zwecken stattfinden, so ist diese *nicht* unter »dem Marktwert zulässig und bedarf der Genehmigung »der Schulvorstände.«

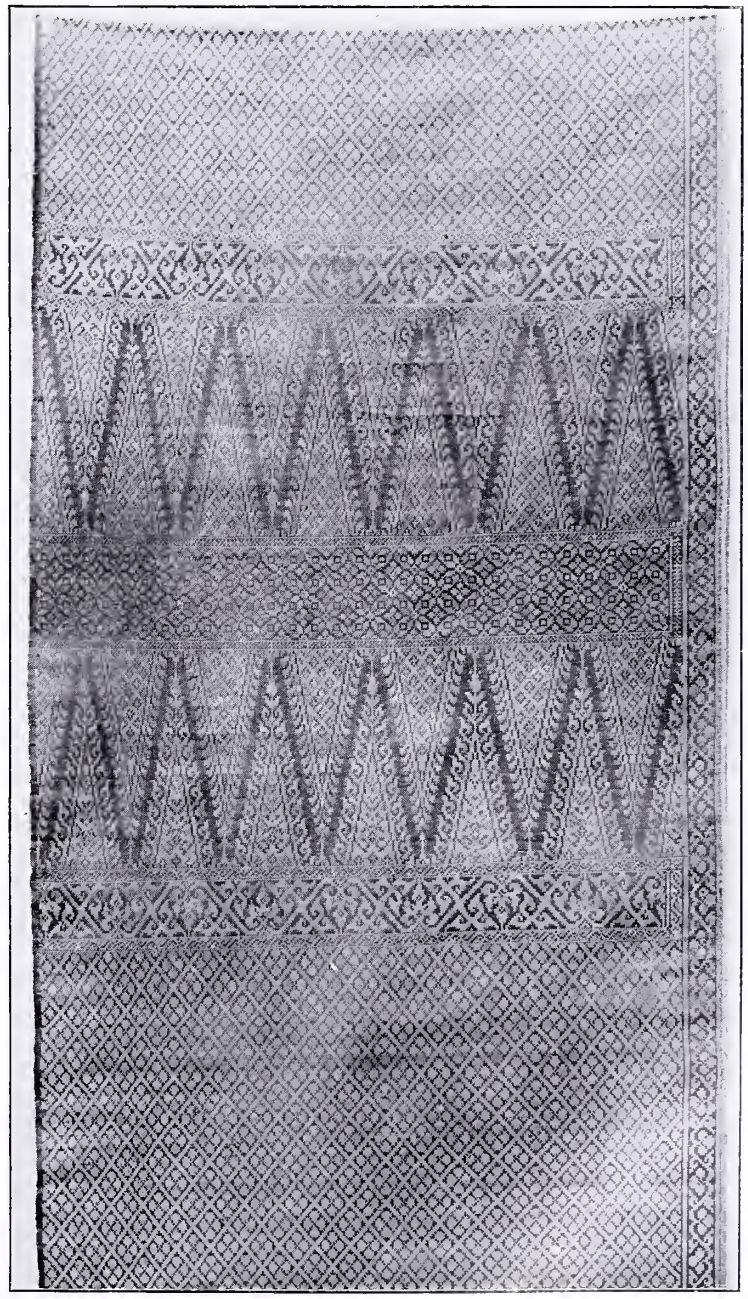
Den Lehrwerkstätten und deren Leitern ist damit ganz unverhohlen gesagt, daß die idealen Aufgaben, zu deren Pflege sie berufen sind, mit den Praktiken des Geschäftemachens *nicht* im geringsten in Einklang stehen, ja sich gegenseitig geradezu ausschließen.

Dagegen erweitert der Erlaß durch seinen Hinweis auf die Verwendung der künstlerischen Produkte zu *Lehr- und Sammlungszwecken* an *anderen* Anstalten den Wirkungskreis der Fachlehrer und ihrer Anstalten und erhöht damit den idealen Wert ihres Schaffens um ein ganz bedeutendes Stück.

Der Fachlehrer tritt damit heraus aus dem relativ kleinen Kreis seiner Wirksamkeit — begibt sich in den Wettbewerb mit den tüchtigsten seiner Kollegen und ist auf dem Wege: aus einem Lehrer seiner *Fachschule* oder *Klasse* zu einem Meister des ganzen Faches, zu einem Bahnbrecher des Fortschrittes zu werden, dessen Namen man allenthalben mit Ehrerbietung und Dankbarkeit nennt.

Diese hochbedeutsame Erweiterung der Wirkungssphäre ist durchaus keine Zukunftsmusik, zu welchen erst die Instrumente erfunden werden müßten.

In unseren *Kunstgewerbevereinen* und *Museen* besitzen wir die naturgemäßen Träger solcher Wirksamkeit. Es wird sich nur darum handeln, ihr Programm zu erweitern nach der Richtung ihrer erziehlichen Aufgaben und der Erweiterung ihres Arbeitsprogramms. Zu Beidem bieten der Verband



GOLDBROSCHIERTE SEIDENGEWEBE. WEST-SUMATRA
Aus der indisch-niederländischen Kunstausstellung zu Krefeld

der Kunstgewerbevereine in Verbindung mit den Kunstgewerbetagen die berufene Gelegenheit. Und indem ich mich zu Schlusse mit einem warmen Appell an den diesmaligen Delegiertentag wende, der in Verbindung mit der einen Markstein bedeutenden III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden berufen scheint, neue Wege mit neuem Mut und neuer Begeisterung zu beschreiten, wende ich mich speziell mit der letzten, der von mir namhaft gemachten Richtlinie, an Sie und beantrage: Der Delegiertentag wolle unter prinzipieller Gutheißung der vom Referenten gesteckten Richtlinien wie folgt, beschließen:

1. Es ist Pflicht der Kunstgewerbevereine, wo Kunstgewerbeschulen bestehen, diese zu veranlassen, eine den örtlichen Bedürfnissen dienende *Lehrwerkstätte* und zwar nach Maßgabe der in Vorstehendem gegebenen Richtlinien ins Leben zu rufen;
2. *Sammlungen* instruktiver, moderner Kunsterzeugnisse *anzulegen* und ebenfalls die örtlichen Bedürfnisse dabei ins Auge zu fassen und endlich
3. mittels *Wanderausstellungen* einen regelmäßigen, systematischen Austausch von modernen *Fachgruppen-Erzeugnissen*, in Gemeinschaft mit den Kunstgewerbeschulen und den Lehrwerkstätten zu veranstalten und zu diesem Behufe
4. den Verbandsvorstand zu beauftragen, alsbald die Vorarbeiten in Angriff zu nehmen zur Organisierung eines planmäßigen Turnus *kunstgewerblicher Wanderausstellungen*.

WILHELM STÖFFLER-Pforzheim

WAJANGLAMPE, MESSING, IN FORM DES GARUDAVOGELS
Aus der indisch-niederländischen Kunstausstellung zu Krefeld

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DAS NEUE SCHWEIZER MUSEUM IN ST. MORITZ

Seitdem die Hochtäler des Engadin durch die Eisenbahn, den Bau von Riesenhotels usw. dem jährlich größer werdenden Fremden- und Weltverkehr erschlossen worden sind, ist alles Volkstümliche in Tracht und Häuserbau, in Gebräuchen und Sitten der sonst so abgeschiedenen Bergbewohner auf Kosten der alles nivellierenden Kultur dem Untergange geweiht. In vormals nur schwer erreichbaren Dörfern reihen sich Hotel an Hotel, meist in jenem kastenartigen Stil, der bei fünf- und sechsstöckigen Nutzbauten unvermeidlich ist. Alte, echte Schweizerhäuser in bodenständiger Bauart findet man nur selten und sie werden immer weniger. Unter diesen Umständen ist es ein nicht zu gering zu schätzendes Verdienst, alles das vor Augen zu führen, was in früheren Zeiten an häuslicher Kunstpflege in einzelnen Teilen der Schweiz geleistet worden ist, wie es bei dem vor einigen Wochen eröffneten *Museum Engadinais* der Fall ist. Der Gründer und Erbauer des Museums, *Richard Campell* in Celerina, hat bündnerische und speziell Engadiner Möbel und Hausgeräte seit einer Reihe von Jahren gesammelt. Der Wunsch, diese ansehnliche Sammlung in passenden Räumen aufzustellen und die Gelegenheit, einige alte Zimmer zu erwerben, führte ihn auf die Idee, ein eigenes Haus ganz in alter Engadinerart zu erstellen, das als kulturhistorisches Museum des ganzen Kreises dem Publikum zugänglich gemacht werden könnte.

An der Straße zwischen Dorf und Bad St. Moritz günstig gelegen erhebt sich der Bau, dessen Äußeres mit seinem hohen Giebel und der sonst glatten Fassade, mit den scheinbar regellos verteilten, tief in die Mauer eingeschnittenen, mitunter reichvergitterten Fenstern und dem kleinen Spitzerker den Typus des Engadiner Bauernhauses wiedergibt. Ganz spezifisch sind auch die dem rhätoromanischen Hause eigenen Sgraffitodekorationen, die sowohl Tür- als auch Fensteröffnungen in ausgesprochen flächiger Technik einfassen und selbst bei den als Quaderpfeiler ausgebildeten Hausecken keine plastische Wirkung zulassen. Hier hat offenbar italienische Tradition den Weg von Oberitalien durch das Veltlin und Bergell in die schweizer Täler gefunden und zu besonderer Eigenart ausgebildet. Daß diese Technik selbst dem schweren Engadiner Winter Trotz bietet, zeigen die über 200 Jahre alten Sgraffiti in Bergün, Filisur und anderen, die dem Erbauer des Museums als Vorbilder gedient haben.

Das Innere enthält außer dem weiten, gewölbten steinernen Flur, sog. Suler, unter achtzehn Räumen zehn vollständige Stuben und Zimmer mit dem alten Getäfel, geschnitzten Plafonds und allen zugehörigem Hausrat, den Türen, Fenstern und den Öfen, wie sie ursprünglich zusammengehörten. Einige dieser Stuben stammen aus dem Ober-Engadin vom Ende des 16. Jahrhunderts und aus der Folgezeit, so das Prunkzimmer, sog. »stüva sur«, das ist »obere Stube«, aus einem Bauernhause in Suoz, Mitte oder Ende des 17. Jahrhunderts, ein besonders reiches Zimmer aus dem Hause der Landadelsfamilie à Marca in Mesoccio (datiert 1621) mit ganz eigenartiger Ornamentik, und ein Rats- oder Amtssaal aus dem Hause der Visconti-Venosta im Veltlin vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Der spätgotische Saal, ein Schlaf- und Wohnzimmer gleichen Ursprungs lassen den Zusammenhang mit tirolischer Schnitztechnik deutlich erkennen. Die die obigen Räume verbindenden Korridore und Zwischengemächer sind teils vorhandenen, teils inzwischen abgerissenen Gebäuden des Engadin nachgebildet resp. entnommen und enthalten eine Menge alter Truhen, eingelegter Kästen, bemaltes Schnitzwerk aller Art, nebst Stickereien und Trachten, dann Arbeiten in Metall, Waffen und anderes für den bäuerlichen oder bürgerlichen Gebrauch.

So bietet das Museum einen vollständigen Überblick über den Stand des Engadiner Kunstgewerbes früherer Zeit. Der Wert der Sammlung wird noch erhöht durch eine Bibliothek alter Drucke und vieler Manuskripte in romanischer oder ladinischer Sprache, deren Erhaltung und Pflege den Bewohnern dieses Landesteiles sehr am Herzen zu liegen scheint. *E. B.*

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG FÜR WOHNUNGSKUNST

Die »Vereinigten Werkstätten« haben in der Theatinerstraße, im ersten Stock eines alten Privathauses, eine Ausstellung veranstaltet, deren Thema eine »Wohnung in mittlerer Preislage« sein sollte. Die Ausstellung hält mehr als sie verspricht. In Wirklichkeit sind zwei komplette Wohnungen vorhanden, die erste selbst sehr verwöhnten Ansprüchen Genüge leistend, die zweite bescheidener, aber immer noch mit recht begüterten Abnehmern rechnend. Daneben ist noch eine Junggesellenwohnung von zwei Zimmern vorhanden, und außerdem eine sehenswerte Paradeleistung, nämlich ein Raum, der zugleich als Wohn-, Arbeits- und Eßzimmer zu dienen bestimmt ist und sich somit an die weitesten Kreise als Abnehmer wendet. Sämtliche Räume haben *Bruno Paul* zum Schöpfer und bieten so eine Art gedrängter Revue über das, was dieser ebenso befähigte als tätige Künstler an gangbaren Formen bisher erarbeitet hat. Keine neuen, überraschenden Lösungen der ewig wiederkehrenden Aufgaben wollte er uns bieten, sondern nur solche Formen, deren künstlerischer und technischer Wert bereits erprobt ist und die ihre Anziehungskraft gegenüber dem Publikum schon bewährt haben. Die Ausstellung bedeutet also weniger eine neue Offenbarung des schöpferischen Ingeniums, als vielmehr eine wichtige Etappe in dem Prozeß der Versöhnung zwischen dem neuen Kunstgewerbe und dem Volke. Und dieses Bemühen war nicht umsonst. Die außergewöhnlich hohe Anzahl der Verkäufe (einzelne Räume sind bis jetzt 7—8 mal abgesetzt worden) beweist, daß das Publikum die anfängliche Scheu vor dem Neuen langsam, aber stetig abzulegen beginnt. Das könnte zunächst nur als ein rein geschäftliches Faktum erscheinen, aber näher betrachtet ist es auch eine kulturelle Erscheinung von hoher Bedeutsamkeit. Weshalb, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Freilich war Bruno Paul auch wie kein anderer geeignet, diese endgültige Versöhnung anzubahnen. Seinen Raumgebilden wohnt eine so überzeugende Kraft inne, daß niemand sich ihr entziehen kann. Die untadelhafte Solidität, der hohe Geschmack, die fabelhafte Eleganz seiner Schöpfungen besiegt jeden Widerstand, zumal auch die vortreffliche Arbeit der »Vereinigten Werkstätten« das übrige tut, um dem Künstlergedanken zu einer völlig einwandfreien Ausführung zu verhelfen. *W. MICHEL.*

LEIPZIGER VEREINIGUNG FÜR ÖFFENTLICHE KUNSTPFLEGE

(Schluß)

Der Vorstand besteht aus Architekt Baurat Weidenbach (B. D. A.) als Vorsitzender, Rechtsanwalt Lebrecht als stellvertretender Vorsitzender, Regierungsbaumeister Baer als Schriftführer, Dr. Kurzwelly als stellvertretender Schriftführer. Die Gesamtzahl der Mitglieder soll 35 nicht überschreiten, und zwar um einerseits die Tätigkeit der Vereinigung, schnelle gegenseitige Verständigung und Beschlußfassung nicht zu beeinträchtigen, sowie alle Verwaltungsgeschäfte usw. möglichst zu verringern, um andererseits eine Verschiebung des Gleichgewichts der verschiedenen Interessengruppen und eine einseitige Beeinflussung der Tätigkeit der Vereinigung zu verhindern. Es kann ja auch angenommen werden, daß jeder, der sich für die Ziele der Vereinigung interessiert, einem der in ihr vertretenen 17 Vereine angehören wird. Es steht außerdem auch jedem außerhalb Stehenden frei, direkt Vorschläge, Wünsche und Anregungen dem Vorstand zur weiteren Behandlung zu unterbreiten. Es kann ja nun Befremden erregen, daß in der Vereinigung auch mehrere Vereine vertreten sind, denen künstlerische Interessen etwas ferner liegen. Es ist aber hierbei die Erwägung maßgebend gewesen, daß durch eine Beteiligung an den Bestrebungen der Vereinigung am ehesten Verständnis und Interesse für dieselben in jenen Kreisen erweckt werden kann, deren Mitarbeit höchst wünschenswert ist, da sie ja bei vielen Angelegenheiten einerseits am meisten in Frage kommen (wie z. B. die Hausbesitzer), andererseits aber in der Bürgerschaft und der Stadtvertretung einen oft ausschlaggebenden Einfluß besitzen. Schließlich ist auch zu bedenken, daß bei allen Baufragen nicht nur künstlerische Gesichtspunkte maßgebend sein können, sondern auch die praktischen Erfordernisse berücksichtigt werden müssen, soll nicht die Ausführung auf unüberwindliche Hindernisse stoßen. Durch die Zusammensetzung der Vereinigung ist nun von vornherein die Gewähr geboten, daß allen Beschlüssen und Maßnahmen Erörterungen in verschiedenster Hinsicht vorangehen.

Zur Erläuterung der Ziele der Vereinigung seien folgende Sätze aus dem Arbeitsprogramm angeführt:

»Die Aufgabe der Vereinigung soll eine doppelte sein. Einerseits will sie in Leipzig einen Mittelpunkt bilden für die Bestrebungen, die man gegenwärtig unter dem Namen Denkmalpflege und Denkmalschutz zusammenfaßt.

Die Vereinigung will also darauf hinwirken, daß künstlerisch und geschichtlich wertvolle ältere Gebäude, solange und so gut als es irgend möglich ist, erhalten und Abänderungen nur in dringenden Fällen und unter möglichster Schonung des Vorhandenen vorgenommen werden, daß ferner bei einer notwendig erscheinenden Erweiterung oder Vermehrung der alten Verkehrsräume (Straßenverbreiterungen, Straßendurchbrüchen) jede Übertreibung vermieden und das alte Straßennetz möglichst gewahrt werde, daß endlich bei allen Neubauten, die an Stelle abgebrochener älterer Häuser errichtet werden sollen, wenigstens soviel auf die Umgebung Rücksicht genommen werde, daß die altertümliche Schönheit des Straßenbildes nicht beeinträchtigt wird, sondern das Neue sich in seiner äußeren Erscheinung dem Alten harmonisch einfügt.

Wie die Vereinigung das gute und schöne Alte schützen und erhalten will, so will sie andererseits auch alles gute und schöne Neue fördern und selbst dazu anregen. Sie will also auch darauf hinwirken, daß bei der Anlegung neuer Stadtteile oder Straßen, bei der Errichtung von Neubauten in neuen Stadtteilen, namentlich wenn es sich um hervorragende und voraussichtlich tonangebende Gebäude handelt, ferner bei der Schaffung neuer Verkehrsanlagen (Eisenbahnen, Uferbauten, Brücken und dergleichen), endlich auch bei der Schaffung neuer Garten-, Park- und Friedhofsanlagen, bei der Aufstellung von Denkmälern und Brunnen nach höheren, künstlerischen Gesichtspunkten verfahren und höheren, künstlerischen Ansprüchen genügt werde. Diese doppelte Aufgabe zu erfüllen und die Bestrebungen der Vereinigung in die Tat umzusetzen, dazu soll die zu bildende ständige Kunstkommission dienen.

Demnach wird vorgeschlagen, die Kunstkommission aus folgenden zwölf Mitgliedern zusammenzusetzen:

1. dem Stadtbaurat des Hochbauamtes,
2. dem Dezernenten des Baupolizeiamtes,
3. und 4. zwei Stadtverordneten,
5. dem Direktor des Ratsarchivs,
6. und 7. den Direktoren des Städtischen Museums und des Städtischen Kunstgewerbemuseums,
8. —12. fünf Mitgliedern der Vereinigung für öffentliche Kunstpflege.

Zur Vereinfachung und Beschleunigung der Tätigkeit der Kommission wird die Anstellung eines besonderen Kunstkommissars ins Auge gefaßt, der der Kommission als ständiges Mitglied anzugehören, alle minder wichtigen Sachen aber selbständig zu entscheiden und nur die wichtigeren in die Kommission zur Beratung zu bringen hätte.

Mit der Schaffung und regelmäßigen Ergänzung der Kunstkommission soll aber die Tätigkeit der Vereinigung nicht erschöpft sein. Die Vereinigung will die Arbeit der Kommission unausgesetzt begleiten und unterstützen.

Das gedenkt sie dadurch zu tun, daß sie alle in ihre Bestrebungen einschlagenden Anregungen, Wünsche und Vorschläge, die unter ihren Mitgliedern oder in den Kreisen der Bürgerschaft laut werden, berät und in geeigneten Fällen der Kommission oder den zuständigen Behörden zur Kenntnis bringt, ferner dadurch, daß sie Teilnahme und Verständnis für die Ortsgeschichte, insbesondere für die örtliche Kunstgeschichte, und für die Fragen und Aufgaben des Städtebaues und der Stadtverschönerung in die weitesten Kreise zu tragen bemüht ist, namentlich durch Aufsätze in der Tagespresse, durch öffentliche Vorträge und durch Besprechungen in den Vereinen, deren Abgeordnete der Vereinigung angehören.

Sollte sich herausstellen, daß den Bestrebungen der Vereinigung und der Tätigkeit der Kommission durch die bestehenden staatlichen oder städtischen gesetzlichen Bestimmungen unüberwindliche Hindernisse bereitet werden, würde der Vereinigung von selbst die Aufgabe zufallen, mit allen zu Gebote stehenden Mitteln auf die Abänderung oder Ergänzung dieser Bestimmungen hinzuwirken.«

Die Vereinigung hat nun zunächst an den Rat der Stadt Leipzig die Bitte gerichtet, die Errichtung einer städtischen Kunstkommission nach den vorstehenden Vorschlägen in die Wege zu leiten. Der erste Schritt zur Erfüllung der idealen Aufgabe ist damit getan. Es wird unermüdlicher Arbeit und viel hingebender Liebe zur Sache bedürfen, bis das schöne Ziel erreicht ist und nicht wird man schnelle Erfolge erwarten dürfen. Hoffen wir, daß auf der mühevollen Bahn die Kräfte und der gute Wille aller Mitarbeiter nicht erlahmen, sondern zum Siege führen, denn es winkt ein Lohn, »des Schweißes der Edlen wert!«

J. BAER.

VERMISCHTES

Die Karlsruher Ausstellungen. Zu unserem Bericht über diese mit dem Jubiläum des Großherzogs zusammen-

hängenden Veranstaltungen wird uns von geschätzter Seite geschrieben, daß die Absicht der Veranstalter keineswegs so weit ging, als der Verfasser jenes Berichtes annimmt. Es handelt sich nicht darum, die Bedeutung der Karlsruher Kunstschule vor Augen zu führen, auch nicht um einen Überblick über das gesamte badische Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts, sondern um eine »Darstellung der Entwickelung des Privatkunstgeschmackes der Laien in der Residenz in den letzten 50 oder auch 100 Jahren bis etwa 1880«. Man wünschte nur gleichsam die Salons der Karlsruher Gesellschaft in einem festlichen Raum zu vereinigen. Der retrospektive Charakter gab sich mehr nur nebenbei von selbst. *Ep.*

* * *

Leipzig. In dem vom Kunstgewerbeverein zu Leipzig zum zweiten Male ausgeschriebenen Wettbewerb um das Modell zu einem Schreibzeug in den Ratsplenarsaal sind mit Preisen bedacht worden: die Entwürfe von Professor Paul Sturm und Bildhauer Moritz Hartmann mit je 125 M. und von Bildhauer Moritz Fritzsche mit 100 M. Die Preise sind den Arbeiten zuerteilt worden, weil diese gute künstlerische Durchbildung aufweisen. Nach dem Urteil des Preisgerichts zeigten die Modelle der zweiten Konkurrenz im allgemeinen wiederum ein zu geringes Eingehen auf den praktischen Zweck und das Bestreben, durch zu viel Plastik oder Ornament aufzufallen. Das Preisgericht, das aus dem Vorstande des Vereins gebildet war, hat daher keinen der gekrönten Entwürfe zur Ausführung bestimmen können und wird nunmehr den Auftrag an einen Leipziger Künstler nach seiner Wahl vergeben. Die Entscheidung darüber steht noch aus.

* * *

München. Der Wettbewerb, betreffend die bauliche Ausgestaltung des Ausstellungsparkes auf der Theresienhöhe, hat den Einlauf von 41 Entwürfen zum Ergebnis. Zuerkannt wurde: der erste Preis mit 2000 M. an Wilhelm Bertsch, städtischer Bauamtmann, Mitarbeiter: Karl Hirschmann, Architekt; der zweite mit 1500 M. an Prof. Emanuel v. Seidl; der dritte mit 1000 M. an die Gebrüder Rank, Architekten; der vierte Preis mit 500 M. an den Architekten Karl Hirschmann. Dem »Verein Ausstellungspark« wurde, seinem Ansuchen entsprechend, zum Ankaufe empfohlen ein Entwurf der Architekten Hessemer & Schmidt. Die Ausführung der endgültigen Pläne zur Ausgestaltung des Ausstellungsparkes ist vom Magistrat dem Bauamtmann Bertsch als erstem Preisträger übertragen worden. Bertsch wurde beauftragt, die Pläne im einzelnen auszuarbeiten und dabei auch zweckmäßige Ideen der übrigen preisgekrönten Entwürfe nach Tunlichkeit zu berücksichtigen.

* * *

Nürnberg. Das Preisgericht betr. das Schiller-Denkmal hatte aus 86 Konkurrenzarbeiten drei Entwürfe als besonders berücksichtigungswert ausgewählt und deren Verfertiger zu einem engeren Wettbewerbe eingeladen mit dem Auftrag der Ausführung der Hauptfigur in 1 m Größe. Zur Entscheidung, welcher Entwurf ausgeführt werden solle, lagen nun dem Preisgericht diese drei neuen Entwürfe vor. Das Preisgericht erklärte, sich für keinen der Entwürfe entscheiden zu können.

* * *

Berlin. Der Senat der Kgl. Akademie der Künste in Berlin gibt bekannt, daß die Wettbewerbe um die großen Staatspreise im Betrage von je 3300 M. im Jahre 1907 auf dem Gebiete der Malerei und der Architektur stattfinden. Zugelassen zu diesen Wettbewerben werden nur Künstler preußischer Staatsangehörigkeit, die zur Zeit der Bewerbung das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten haben. Bewerbungen haben zu erfolgen entweder bei der Akademie der Künste in Berlin bis 13. April 1907 oder bei den Kunstakademien in Düsseldorf, Kassel, Königsberg i. Pr. und dem Staedelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. bis 4. April 1907. Ausführliche Programme für die Wettbewerbe können vom Bureau der Akademie der Künste in Berlin W. 64, Pariserplatz 4, unentgeltlich bezogen werden.

* * *

Dresden. Die Dresdener Künstler haben sich auf Anregung des Dresdener Stadtbaurats Erlwein zu einer ideellen Interessengemeinschaft zusammengeschlossen, um ihre Arbeiten nur in einer von ihnen selbst redigierten Zeitschrift unter Verzicht auf jedes Honorar zu veröffentlichen. Für diese Idee hat Erlwein ca. 25 namhafte Künstler, unter ihnen Gräbner, Groß, Gußmann, Dülfer, Hottenroth, Kühne, Lossow, Goller, Rößler, Kreis und andere, gewonnen. Nach einem Vertrage, den die neue Künstlergruppe mit der Verlagsbuchhandlung Hoffmann (Stuttgart) geschlossen hat, wird die Firma in den »Dresdner Künstlerheften« ein Werk erscheinen lassen, in dem die Arbeiten der Gruppe in Reproduktionen erscheinen. Die verantwortliche Redaktion übernahm Erlwein, während die Redaktionskommission von den Professoren Groß, Kreis, Schumacher und Gußmann gebildet wird.

* * *

Karlsbad. In dem Wettbewerb, betreffend den Kolonnadenbau in Karlsbad, waren 50 Entwürfe eingelaufen. Der größte Teil ist außerordentlich wertvoll. Der Wettbewerb gehört vermöge der Vortrefflichkeit der Arbeiten zu den erfolgreichsten der letzten Jahre. Den ersten Preis (8000 Kr.) erhielt Architekt Franz Joseph Weiß-Posen; den zweiten (5000 Kr.) die Professoren Karl und Julius Mayreder-Wien; zwei dritte Preise (je 3000 Kr.) Oberbaurat Otto Wagner-Wien und die Architekten Karl Felsenstein und K. Palumbo-Wien. Zum Ankauf (je 1000 Kr.) wurden empfohlen die Entwürfe: »Vier Brunnen«, »Weltbad A«, »Lustwandelnden Schrittes«, »Kolonnadenturm«. Von den 50 Entwürfen wollen 42, also eine erdrückende Mehrheit, den alten Stadtturm und 32 auch die alte Schloßbrunnenkolonnade erhalten, obwohl der Umbau oder die Zerstörung dieser Werke zugestanden war. Zwei Entwürfe gestalten den Stadtturm um, acht die alte Kolonnade und nur sechs sind für die Abtragung des Turmes, zehn für die Abtragung der Kolonnade. Gewiß eine einwandfreie Abstimmung der Künstler über die Erhaltung dieser historisch und künstlerisch wertvollen Denkmäler.

* * *

München. Aus dem Wettbewerb um das deutsche Museum in München ist **Gabriel von Seidl** als erster Sieger hervorgegangen und hat damit den 1. Preis von 15000 M. davongetragen. Unter Fortfall eines dritten Preises wurden noch je zwei zweite Preise von 10000 M. den Architekten *Trost* und *Jäger* in München sowie dem Regierungsbaumeister *Buchart*-München zuerkannt. Im ganzen waren 30 Entwürfe eingegangen.

* * *

Der »Kunstherold« berichtet von einer **neuen Gußmasse für Bildhauer:** Vor einer Reihe von Jahren erließ das preußische Kultusministerium ein Preisausschreiben zur Erlangung einer Gußmasse, die geeignet wäre, für die in öffentlichen Museen untergebrachten Abgüsse den Gips durch ein reinigungsfähiges Material zu ersetzen. Dieser Wettbewerb, der übrigens resultatlos verlief, veranlaßte den Bildhauer Karl Müller-Düsseldorf, die Sache weiter zu ver-

folgen, und es gelang ihm, eine Steingußmasse »Petroso« herzustellen, die außer der Reinigungsfähigkeit noch eine Reihe anderer Vorzüge vor dem Gips besitzt.

Der Künstler findet nach dem »B. T.« in Petroso ein Material, das nicht allein alle von ihm gewollten Feinheiten des Originales mit Genauigkeit wiedergibt, sondern auch den großen Vorteil besitzt, daß alle gewünschten Farben und Strukturen des wirklichen Natursteines vom Feinsten bis zum Gröbsten entsprechend den mannigfaltigen Ansprüchen der heutigen Salons in Hohlguß hergestellt werden. Die Reinigung der aus dieser Masse erzeugten Kunstwerke kann durch jedermann vorgenommen werden, und zwar beliebig, mit kaltem oder heißem Wasser, mit Seife und, wenn nötig, auch mit schwachen Säuren.

Je nach Zusammensetzung der Petrosomasse wird jeder Härtegrad, sogar bis zur Polierfähigkeit, erzielt, die Herstellung erfolgt durch Zerkleinerung der für das Bildwerk gewünschten Mineralien, die alsdann durch Bindemittel zu einer Gußmasse umgewandelt und in beliebige Formen, sei es Stückform, Gelatine oder verlorene Form, gebracht werden. Aus dieser Mitteilung scheint demnach mit Bestimmtheit hervorzugehen, daß Petroso nur ein Ersatz für Gips bleibt und nicht etwa als ein Surrogat für Stein angesehen werden kann. Damit aber ist der Wert der neuen Masse noch nicht unbedingt bejaht.

* * *

München. *Ludwig Hohlwein,* der bekannte Münchner Architekt und Kunstgewerbler, hat eine Neueinrichtung des Münchner *Hotel Continental* fertiggestellt, die in jeder Beziehung als vortreffliche Leistung gelten kann. Als Material kam überall weißlackiertes Weichholz zur Verwendung, mit dessen Farbe die hellen Nuancen von Gelb, Blau und Lila, die auf die Teppiche und Wandverkleidung gestimmt wurden, vorzüglich harmonieren. Hohlweins Formbehandlung ist stets sehr einfach und geschmackvoll, hie und da an die Wiener Art anklingend, aber doch überall das selbständige Denken und Empfinden des Künstlers verratend. Die Ausgestaltung des Treppenhauses und der Korridore verrät viel Sinn für Raumwirkung. Jedenfalls steht der durchaus vornehme und geschmackvolle Gesamteindruck in gar keinem Verhältnis zur Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel. Das heißt nichts anderes, als daß die kluge und geschmackvolle Disposition des Künstlers alles getan hat.

W. M.

BÜCHERSCHAU

Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Herausgegeben von *Hubert Joly.* Verlag von K. F. Köhler, Leipzig.

Die hervorragendsten Denkmäler der Baukunst und des Kunstgewerbes will der Herausgeber dieses dankbaren Unternehmens nach und nach veröffentlichen und auf diese Weise ein Kompendium schaffen, das an Reichhaltigkeit für die Architektur im besonderen bisher nicht existieren dürfte. Die einzelnen Länder der Welt werden in Bänden vereinigt. Deutschland soll in fünf, Italien in acht, England in zwei solcher Bände, die in einer prächtigen Ausstattung gehalten sind, behandelt werden. Der uns vorliegende erste Band ist der spanischen Kunst gewidmet und bringt mustergültige autotypische Reproduktionen aus den Orten Alcala, Archena, Argentona, Avila, Barcelona und Burgos. Es ist damit ein Musterbuch von prächtigstem Inhalte geschaffen, an dem jeder Architekt, Maler und Bildhauer seine Freude haben muß; denn hier werden Formen lebendig, von denen man bis dato eigentlich nur eine Ahnung nach den wenigen Beispielen in den üblichen kunstgeschichtlichen Handbüchern hatte. Möchten dem prächtigen Unternehmen viele Freunde beschieden sein.

n.

Moderne Wohnräume. Aus der I. Württembergischen Ausstellung für Wohnungsausstattungen in Stuttgart. Herausgegeben von der *Ausstellungskommisson.* Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart. — Preis gebunden 18 Mark.

Der Titel gibt eigentlich schon den Inhalt des Buches, das durch geschmackvolle Ausstattung anzieht. Auf 40 Tafeln mit 65 Abbildungen wird ein Bild der modernen Innendekorationskunst in Württemberg entrollt, das manche künstlerisch achtbare Leistung erkennen läßt. Das Interesse an dem Buche dürfte aber über die eigentlichen Landesgrenzen kaum hinausgehen, ebensowenig wie hier in rein künstlerischem Sinne ein nur irgendwie bedeutsames Dokument niedergelegt ist. Zumal wenn man das hier Gebotene an den Leistungen etwa der heurigen Ausstellung in Dresden messen wollte, würde man sich in mancher Beziehung eines tiefgehenden Unterschiedes bald bewußt werden; denn was in dem vorliegenden Werke gezeigt wird, sind mehr oder minder geschmackvolle Durchschnittsleistungen eines höchst anerkennenswerten modernen Kunstgewerbefleißes.

Brockhaus Kleines Konversationslexikon. — In fünfter Auflage ist jüngst der erste Band dieses ausgezeichneten Werkes erschienen, das in seiner Form und Erscheinung durchaus neben dem größeren Lexikon bestehen kann. Wie der Zweck des Letztgenannten mehr nach eingehenderem Studium zur wissenschaftlichen Bereicherung hindrängt, so der des kleinen Brockhaus nach plötzlicher Orientierung. Das gibt ihm seinen Charakter, das kennzeichnet in erster Linie die Knappheit und Prägnanz seines Inhaltes. Die innere Ausstattung des neuaufgelegten Werkes, dessen eingehendere Empfehlung sich an dieser Stelle erübrigt, ist mustergültig. Tausend kleine Abbildungen im Text ermöglichen eine anschauliche Erklärung da, wo der reine Text nicht ausreicht. Dazu kommen unzählige Karten in Buntdruck; so ist Deutschland nicht weniger als durch 27 Karten und 25 Nebenkarten illustriert; eine nicht unwesentliche Bereicherung ist die Beigabe von Landschafts- und Städtebildern. Und die Kunstgeschichte —? Die erste Stichprobe, die da auf Zuverlässigkeit gemacht wurde, versagte. Ein Künstler wie Beardsley ist nicht erwähnt, die zweiten und dritten Stichproben aber hielten stand. Der Preis des Bandes in sehr geschmackvoller Aufmachung beträgt 12 Mark. Inzwischen ist auch der zweite Teil dieses Werkes erschienen, der sich in Form, Ausstattung und Qualität dem ersteren durchaus ebenbürtig anschließt.

n.

Moderne Möbel. 24 Blatt Entwürfe von *Heinrich Müller,* Gewerbelehrer und Sekretär der Handwerkskammer in Konstanz. Leipzig 1905, Verlag von Seemann & Co.

Der Verfasser legt den Schwerpunkt bei seinen Entwürfen auf die praktische Verwendbarkeit bei mäßigem Kostenaufwand und moderner Formengebung. Die Entwürfe sind in Strichmanier im Maßstabe 1 : 10 klar und gut gezeichnet mit den nötigen konstruktiven Schnitten. Es ist die Ausstattung des einfachen bürgerlichen Hauses behandelt, Die Möblierung des Vorplatzes, des Wohnzimmers, des Salons, des Herrenzimmers, Boudoirs, Schlafzimmers, des Bureaus und der Küche ist in mehrfachen Beispielen in durchaus sachgemäßer Weise zur Darstellung gebracht. Diese Vorbildersammlung wird eine willkommene Gabe bilden für die heranwachsende gewerbliche Jugend und die große Zahl der Handwerksmeister, denen nicht immer die kostspieligen Veröffentlichungen zu Gebote stehen, wie in den Lehrmittelsammlungen vereinzelter großer Städte.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., a. M. B. H., Leipzig

LEIPZIGER KUNSTGEWERBE

ZUR EINFÜHRUNG: RÜCKBLICK UND UMSCHAU

ASCHENSCHALE IN BRONZE
MODELLIERT VON Dr. MAX LANGE

LEIPZIG war einmal eine Stadt von ausgeprägter künstlerischer Eigenart, reich an architektonischen Reizen mannigfacher Art, eine wahrhaft malerische und stimmungsvolle Stadt. Wer vor hundert Jahren seine Straßen mit offenem Blick für das künstlerisch Schöne durchwanderte, muß von der enggegürteten Altstadt den Eindruck einer künstlerischen Einheitlichkeit empfangen haben, wie er uns heute noch in Nürnberg oder Rothenburg entgegentritt. Seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts war Leipzig, zum Teil von ganz hervorragenden Baumeistern — genannt seien nur Gregor Fuchs, Schatz und Werner — und vielfach in geradezu monumentaler Weise, eine vorwiegend barocke Signatur aufgeprägt worden. In den Hauptstraßen bildeten festlich geschmückte Barockfassaden beinahe ununterbrochene Reihen. In ihrer Ausstattung machte sich eine handwerkliche Tüchtigkeit von seltener künstlerischer und technischer Reife geltend. Eine schier unübersehbare Reihe kunstreicher eiserner Oberlichte, Fenster- und Türgitter zeugten von einer glänzenden Blüte der Schmiedekunst. Im Innern der ungemein praktisch disponierten Häuser kündeten reiche Kamine und prachtvolle Stuckdecken von einer jahrzehntelangen fruchtbaren Tätigkeit virtuoser Stukkateure und wirkungsvolle farbenprächtige Plafondgemälde von einer gesunden Tradition in den Werkstätten der Dekorationsmaler. Schmuckreiche Gärten vor den Toren, zum Teil von großartigem Umfang und wirklich geschmackvoller Anlage, vollendeten das Bild einer nach allen Seiten hin gleichmäßig durchgebildeten, wahrhaft gediegenen künstlerischen Kultur.

Rücksichtslos hat das 19. Jahrhundert, unter dem Druck des wachsenden Handelsbetriebes und des gesteigerten Verkehrs, an der Zerstörung des reizvollen Stimmungsbildes, welches das vorangegangene Säkulum auf Leipzigs Boden hatte erstehen lassen, gearbeitet, kaum ahnend, daß es unheilbare Wunden schlug, unersetzliche Kulturwerte vernichtete oder entstellte. Mit Umbauten der Ladengewölbe und Hofgebäude fing es an; zur Niederlegung ganzer Häuser ging man bereits in der Gründerzeit über.

Von Jahr zu Jahr mehren sich die Fälle, daß künstlerisch wertvolle Fassaden und Hofarchitekturen der Vergangenheit den gesteigerten Raum- und Komfortbedürfnissen geopfert werden. Nur sehr vereinzelt ist für das schöne Alte ein nach der künstlerischen Seite voll befriedigender Ersatz geschaffen worden, und in häßlichem Kontrast steht Altes und Neues im alten Leipzig nebeneinander.

Das neue Leipzig, das im Laufe des vorigen Jahrhunderts rings um die Altstadt herum erstand, bietet neben manchem Erfreulichen, wozu der größere Teil der öffentlichen Gebäude und einzelne Villenviertel gerechnet werden können, sehr viel Häßliches und Geschmackloses. Die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstammenden Miethäuser, namentlich in den Arbeitervierteln, illustrieren die hohle Protzenhaftigkeit, Geschmacksroheit und Oberflächlichkeit, die im Gefolge der Stilnachbeterei in die Welt kamen, in besonders aufdringlicher Weise.

Kein Wunder, daß die Lindenstadt bei geschmackvollen Leuten allmählich in den Geruch kam, in architektonischer Beziehung nichts Besonderes zu bieten! Wenn sie schließlich kurz vor dem Einsetzen der modernen künstlerischen und kunstgewerblichen Bewegung beinahe als eine künstlerisch unbedeutende Stadt galt, so war dies zum guten Teil auch darin begründet, daß sich das Künstlerleben und Künstlerschaffen, von dem Bauleben abgesehen, in Leipzig in sehr bescheidenen Grenzen und in durchaus traditionellen Bahnen bewegte und keinerlei persönliche Note zeigte. Seit den Zeiten eines *Veit Schnorr* und *Preller* war es Leipzig nicht mehr geglückt, zur Entwickelung der bildenden Künste wesentliche Züge beizutragen, eine so bedeutungsvolle Rolle es im Musik- und Theaterleben und in der Literatur zu spielen wußte.

Der Zustand der Stagnation hielt bis in die neunziger Jahre an. Auf die Dauer konnte sich Leipzig dem künstlerischen Fortschritt, den neuen künstlerischen Idealen nicht verschließen. Der älteren Künstlergeneration trat eine tatenfrohe jüngere Künstlerschar an die Seite, die den Geist der Zeit verstand und sich nach Kräften bemühte, den neuen Idealen Gestalt zu geben. Seit zwanzig Jahren bewegt sich Leipzigs Kunstleben trotz zum Teil ungünstiger Verhältnisse, trotzdem das Streben der Künstler vom Publikum nicht immer genügend gefördert wird, in aufsteigender Linie, namentlich, seitdem Max Klinger der Mittelpunkt desselben geworden ist.

SCHLAFZIMMER IN POLIERTER BIRKE, ENTWORFEN VOM LEIPZIGER KÜNSTLERBUND

Die Abkehr von der hergebrachten Schablone und der Aufschwung zu frischerer, neuartiger Auffassung ließ sich zuerst in den Kreisen der Bildhauer beobachten, in dem Schaffen Carl Seffners und einiger jüngerer Talente wie Pfeifer, Hartmann und Sturm. Ihnen gesellten sich im letzten Jahrzehnt einige durchaus modern empfindende und modern geschulte jüngere Maler und Graphiker als Gesinnungsgenossen zu, an ihrer Spitze Bossert, Brändel, Héroux, Horst-Schulze, Tiemann und Wustmann. Die Architektur ist hinter den Schwesterkünsten nicht zurückgeblieben. Große öffentliche Neubauten wie das Reichsgericht und vor allem das neue Rathaus, Hugo Lichts gewaltige Schöpfung, haben in erster Linie die Bautätigkeit neu belebt und künstlerisch gehoben. Peter Dybwad, Paul Möbius, Kösser und andere sind am Werke, der Privatarchitektur neue Bahnen zu weisen und sie über den nüchtern geschäftsmäßigen Betrieb in die höhere Sphäre wahrhaft künstlerischen Denkens und Strebens hinauszuheben.

Auch die ehrwürdige Kunstakademie ist von dem allgemeinen Fortschritt zum zielbewußten Erstreben zeitgemäßer Ideale erfaßt. Seit einigen Jahren ganz in den Dienst der buchgewerblichen und graphischen Techniken gestellt, ist sie von Max Seliger, ihrem rührigen neuen Leiter, von Grund aus reformiert und mit den praktischen Anforderungen und den künstlerischen Tendenzen der Gegenwart in vollen Einklang gebracht worden, durch die Heranziehung modern empfindender jüngerer Lehrkräfte ebenso wie durch die Ausbildung eines neuen Lehrplans.

Kunsthandwerk und Kunstindustrie haben sich in Leipzig nicht später als anderwärts der Zeitströmung, dem Streben nach neuen zeitgemäßen Formen und Farbenstimmungen angeschlossen, aber auch genau so enthusiastisch wie anderwärts alle jene Verirrungen und Überschwenglichkeiten in pflanzlichem und linearem Zierat mitgemacht, für die seinerzeit das fragwürdige Schlagwort »Jugendstil« erfunden wurde. Selbst bescheidene kunstgewerbliche Betriebe lenkten hier verhältnismäßig schnell in den neuen Kurs ein. Das Publikum hat sich — wiederum genau so wie anderwärts — anfangs beinahe übereifrig und blind der Moderne in die Arme geworfen. Jetzt ist hüben wie drüben eine gewisse Beruhigung und Klärung eingetreten. Hier wie dort greift die Freude an echtem Material, an ruhigen einfachen Formen, sinn- und maßvoller Verzierung und gediegener Arbeit immer weiter um sich, im Publikum wenigstens bei den Gebildeten.

Die Künstler haben vielleicht weniger als anderwärts Gelegenheit gefunden, das Handwerk zu beeinflussen oder unmittelbar mit Entwürfen zu bedienen; aber sie haben es doch nicht an gutem Willen fehlen lassen, Versuche nach dieser Seite hin zu machen, zum Teil mit schönem Erfolg, wie die Beteiligung des Leipziger Künstlerbundes — wir kommen noch ausführlicher auf ihn zu sprechen — an der diesjährigen Dresdener Ausstellung beweist. Bahnbrechende Taten in dieser Richtung konnten bisher schon deshalb nicht von der Leipziger Künstlerschaft ausgehen,

WOHNZIMMER IN AFRIKANISCHEM MAHAGONI MIT INTARSIEN UND BESCHLÄGEN
ENTWORFEN VOM LEIPZIGER KÜNSTLERBUND

TREPPENHAUS IN DER VILLA HAUNSTEIN, ENTWORFEN VON ARCHITEKT RAYMUND BRACHMANN

weil sich die Gelegenheit für größere Aufträge, an denen die Klaue des Löwen erprobt werden konnte, nicht bieten wollte.

Obschon bei den freischaffenden Künstlern sowohl wie bei den Kunsthandwerkern und Kunstindustriellen frisches Streben und vielfach tüchtiges Können für den unbefangenen Beobachter nicht zu verkennen ist, obschon das Publikum an Geschmacksfragen viel regeren Anteil nimmt als früher, finden wir doch in Leipzig eine von Geschmack und gediegenem Sinn getragene, wahrhaft künstlerische Heimkultur immer noch auf einen kleinen Kreis beschränkt. Hauptsächlich, um hierin Besserung zu schaffen, um den Sinn für ein künstlerisch gestaltetes Heim in weitere Kreise Leipzigs zu tragen, hat der Kunstgewerbeverein die Herausgabe dieses Leipziger Heftes angeregt und in die Wege geleitet.

Das Heft will zeigen, inwieweit das Leipziger Kunstgewerbe dem künstlerischen Geist und den praktischen und technischen Anforderungen der Zeit Rechnung trägt, inwieweit es den Vergleich mit den kunstgewerblichen Leistungen anderer deutscher Kunstzentren aushält. Dieser Gedanke war bei der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes nur durchführbar, wenn man alles, was zur Buchkunst und zum Bilddruck gehört, zunächst beiseite ließ und sich ganz auf die übrigen Zweige der angewandten Kunst beschränkte. Nur ungern haben sich die Herausgeber zu dieser reinlichen Scheidung und Beschränkung entschlossen, da das Buchgewerbe im kunsthandwerklichen und industriellen Leben Leipzigs so sehr im Vordergrund steht. Besser und anschaulicher, als es in dem gewöhnlichen Rahmen des Kunstgewerbeblatts möglich gewesen wäre, soll nun die Leipziger Buchkunst, wenn irgend durchführbar, in einem umfänglichen späteren Sonderheft eine monographische Behandlung erfahren.

HERRENZIMMER IN GERÄUCHERTER EICHE MIT SCHNITZEREIEN UND KUPFERBESCHLÄGEN
KAMIN IN VERDE ANTICO, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON KARL MÜLLER & CO.

Selbst innerhalb der engen Grenzen, die wir uns gesteckt haben, können wir einen auch nur einigermaßen vollständigen Überblick nicht geben. Es muß späteren Leipziger Beiträgen dieser Zeitschrift vorbehalten bleiben, die vorliegende flüchtige Rundschau

VERTÄFELTES ZIMMER MIT WANDMALEREIEN (SZENEN AUS DER KÖNIG-RODER-SAGE)
LETZTERE ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON MALER HORST SCHULZE, ARCHITEKTUR VON RAYMUND BRACHMANN

WOHNZIMMER — RÜSTER MIT INTARSIEN IN WEISS UND GRÜN MIT SILBERFARBIGEN BESCHLÄGEN —
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FRANZ SCHNEIDER

VORSAAL IN WEISSGESTRICHENEM KIEFERNHOLZ MIT VERGOLDETER SCHNITZEREI, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ROBERT SCHUMANN

zu ergänzen. Darum grolle nicht, wer sich diesmal übersehen glaubt.

Damit möglichst viele Abbildungen geboten werden konnten, ist der erläuternde Text auf das Notwendigste beschränkt worden. Möge, was wir bieten, den Beifall der Verständigen finden, in Leipzigs Mauern das Interesse für Geschmacksfragen vertiefen und draußen im Reich eine gute Meinung von Leipzigs Kunstgewerbe hervorrufen.

LEIPZIGER RAUMKUNST.

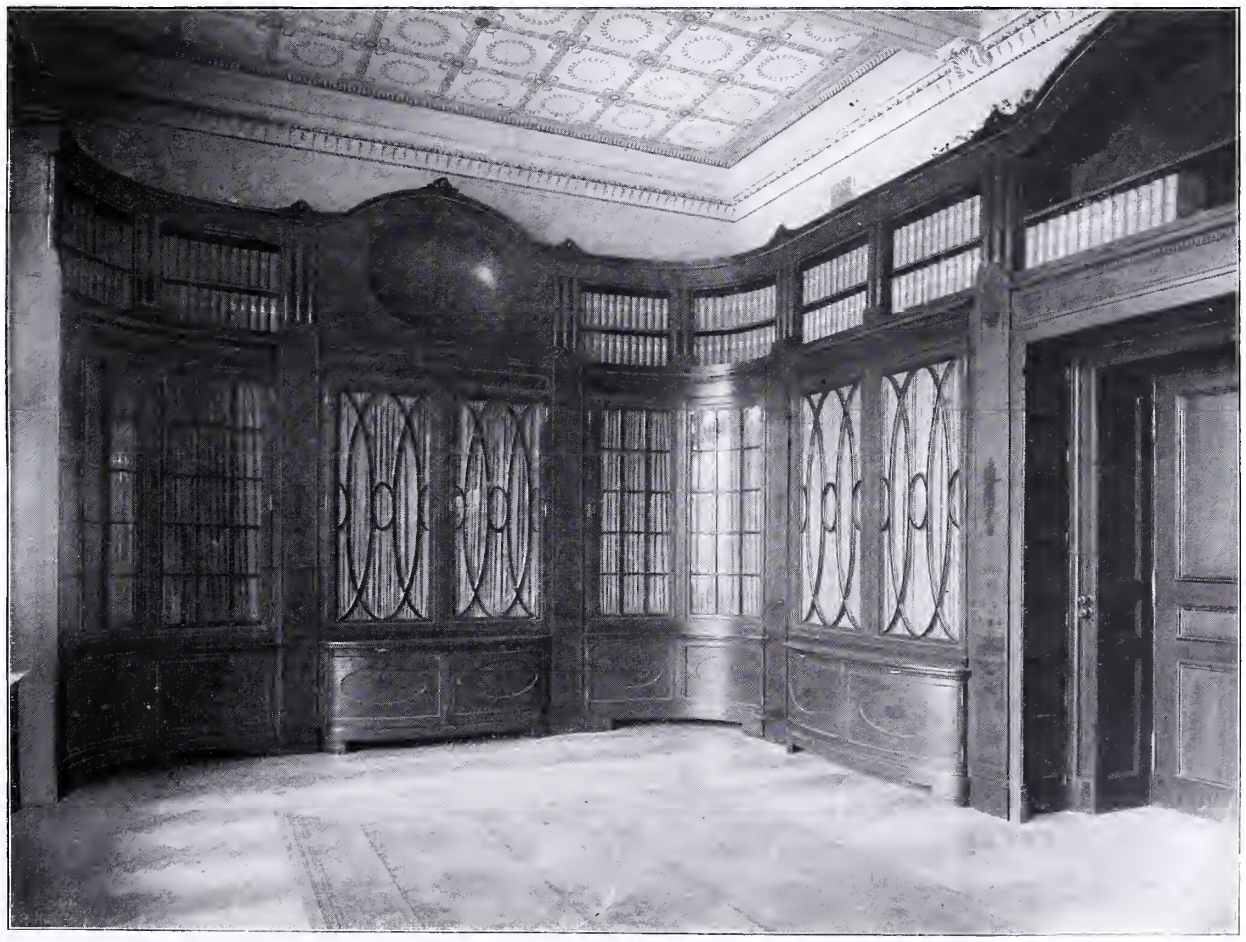
Noch vermögen wir die kulturgeschichtliche Bedeutung der dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, die unlängst in Dresden allzufrüh zu Grabe getragen worden ist, nicht in ihrem vollen Umfang zu ermessen. Worin ihr wesentlichstes Verdienst um die ästhetische Förderung unserer Nation zu suchen ist, steht indessen jetzt schon außer Zweifel. Unbestreitbar beruht es darin, daß sie uns wieder einmal die eminente Bedeutung des Begriffes Raumkunst für unsere künstlerische Kultur zu vollem Bewußtsein gebracht hat.

Gewiß ist dieser Begriff nicht neu, ebensowenig das Prinzip, das mit ihm in der jüngsten Dresdener Ausstellung zu monumentalem Ausdruck kam. Daß man bei der Raumgestaltung, bei der Raumfüllung vom Ganzen und nicht vom Einzelnen ausgehen muß, darüber sind sich verständige Laien wie denkende Fachmänner von jeher einig gewesen. Gleichwohl hat man dieses so selbverständlich erscheinende Prinzip in der kunsthandwerklichen Praxis nur zu häufig auf das gröblichste verletzt, niemals mehr, als in der traurigen Zeit der Stilnachäfferei und Stilmengerei, der Tapeziererkunststücke, die wir seit nunmehr zehn Jahren glücklich überwunden haben. Und noch sind wir nicht viel besser daran, als vor zehn Jahren. Noch immer fehlt weiten Kreisen, in den hohen und höchsten Ständen ebensogut wie in den mittleren und unteren, jegliches Gefühl für die Probleme der Raumkunst, für eine einigermaßen einheitliche Gestaltung und Ausschmückung der Räume, in denen sie ihr Dasein verbringen. Noch immer gibt es in jeder Großstadt Tausende und Abertausende, die das Häßliche, das Deprimierende einer Raumausstattung, in der die heterogensten Zierformen aufeinander platzen, die verschiedensten künstlerischen Qualitäten einander beeinträchtigen, nicht empfinden. So war die demonstrative Betonung des Begriffes Raumkunst in der Dresdener Ausstellung eine durchaus zeitgemäße und wahrhaft politische Tat.

Durchdrungen von dem Gefühl, daß wir gut tun, diesen Begriff nicht mehr aus den Augen zu verlieren und immer von neuem in den Vordergrund zu stellen, eröffnen wir den Bilderreigen unseres Leipziger Heftes mit einigen Abbildungen, die Raumstimmungen verschiedener Art wiedergeben.

Bis in die jüngste Zeit haben sich die Künstler Leipzigs, von den Architekten abgesehen, mit dem Entwerfen von Zimmereinrichtungen höchstens in der Stille versucht. Groß war daher die Überraschung in den Kreisen der heimischen Kunstfreunde, als der seit einigen Jahren bestehende Leipziger Künstlerbund, der sich bis dahin in der Öffentlichkeit nur mit »hoher Kunst« gezeigt hatte, ein Bund, dem vorwiegend Maler und Bildhauer angehören, mit dem Projekt hervortrat, sich mit zwei vollständig eingerichteten Wohnungen an der diesjährigen Dresdener Ausstellung zu beteiligen. Ein überaus glücklicher Grundgedanke, das opferwillige einmütige Zusammenarbeiten aller beteiligten Kräfte und die geschickte Leitung des Unternehmens seitens des Architekten Raymund Brachmann haben diesem ersten Versuch der Leipziger Künstlerschaft, sich mit vereinten Kräften in den Dienst der Raumkunst zu stellen, zu einem schönen Erfolg verholfen. Bekanntlich hatte sich der Leipziger Künstlerbund die dankbare Aufgabe gestellt, billige Wohnungsausstattungen herzustellen, wie sie für die Verhältnisse des besseren Mittelstandes und in bescheidenere Mietwohnungen passen: eine kleinere Einrichtung, bestehend aus drei Zimmern und Küche, zum Preise von 2500 M., und eine größere zum Preise von 5000 M., aus Damen-, Wohn-, bez. Herrenzimmer, Speise-, Schlaf-, Fremden- und Kinderzimmer, sowie Küche und Garderobe bestehend. Wer wollte einem so gemeinnützigen Unternehmen nicht Beifall spenden! Ist es doch dringend zu wünschen, daß die Wohltaten der Geschmacksrevolution der letzten Jahre nicht bloß den zahlungsfähigen Kreisen zugute

MUSIKZIMMER — MÖBEL IN SABELI-MAHAGONI UND SCHLANGENHOLZ — HOLZARCHITEKTUR GRAUWEISS GESTRICHEN WANDSOCKEL IN TULPURHOLZ — ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON HEINRICH BAUER



BIBLIOTHEKSAAL DES BÖRSENVEREINS DER DEUTSCHEN BUCHHÄNDLER IN KIEFERNHOLZ MIT BUNTER MALEREI UNTER LEITUNG VON BAURAT JOHLIGE ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FRANZ SCHNEIDER — DIE MALEREI AUSGEFÜHRT VON RICHARD HESSE

ECKSOFA MIT SCHRÄNKCHEN, TISCH UND STUHL IN NATURFARBENEM KIRSCHBAUM MIT INTARSIEN IN NUSSBAUM
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON F. A. SCHÜTZ

kommen, daß schließlich die breitesten Schichten des Volkes einen gewissen Anteil daran haben.

Die verständige und sorgfältige Durchführung des Künstlerbundprojektes ließ kaum erkennen, daß es sich um einen ersten Versuch handelte. Zum mindesten in rein künstlerischer Beziehung war sie einwandfrei. Die Möbelformen waren einfach und ruhig, dabei nicht von jener Simplizität, wie sie oft genug in unserer zierfeindlichen Zeit zu bemerken ist, die an das Primitive vorzeitlicher Kultur streift, auch nicht Abklatsche billiger biedermeierlicher Effekte. Eine gewisse Eckigkeit und Herbheit war in den Formen zu beobachten, die über das Biedermeierliche hinausging. Besonders zu loben war die Gesamtstimmung, die farbige Wirkung der Räume, der feine Geschmack in den selbstentworfenen Mustern und in den Farbeneffekten der Möbelstoffe, Vorhänge und Wände, zu loben endlich auch die sorgsame Aufmachung der Räume. Sie waren so nett und behaglich arrangiert, daß selbst der anspruchsvolle Kenner unwillkürlich davor Halt machte. Kein Wunder, daß der materielle Erfolg nicht ausblieb: wie man hört, hat der Leipziger Bund seine Zimmer in einer sehr beträchtlichen Anzahl von Exemplaren verkauft. Wollen wir unsere Chronistenpflicht gewissenhaft erfüllen, so müssen wir noch ein Wort über die Zusammensetzung des Bundes sagen: es gehören ihm an die Architekten *Raymund Brachmann* und *Walther Heßling,* die Bildhauer *Johannes Hartmann* und *Felix Pfeifer,* die Maler *O. R. Bossert, Horst-Schulze, Fritz Rentsch, Kurt Tuch* und *Katharina Greve.*

BÜFETT IN EICHE UND PALISANDER MIT GEHAMMERTEN BRONZEBESCHLAGEN, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON KARL MÜLLER & CO.

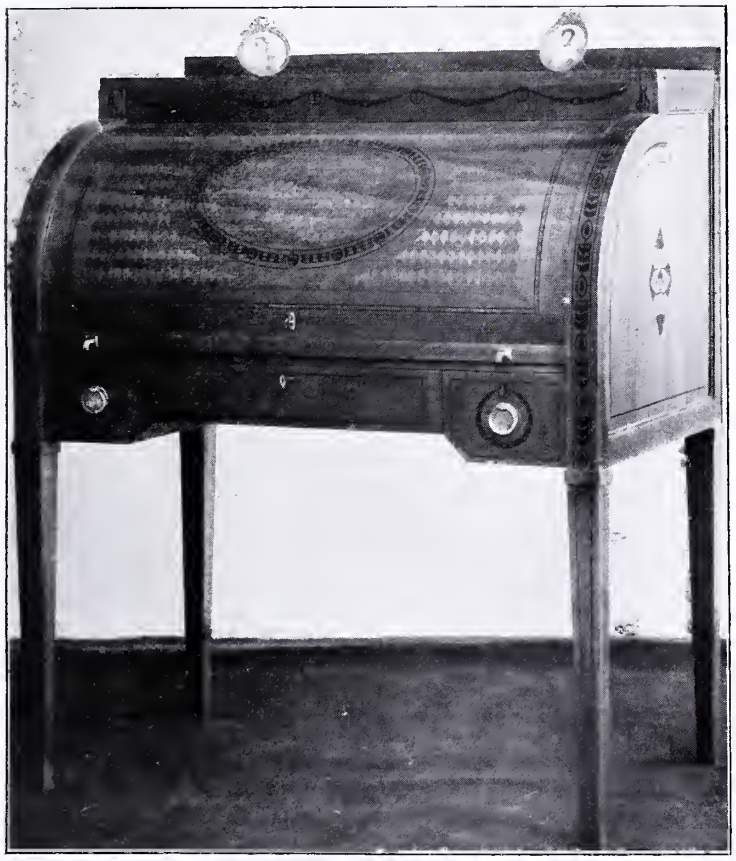
Es ist begreiflich, daß wir bei der mutigen Tat des Leipziger Künstlerbundes etwas länger verweilten. Steht sie doch vorläufig in Leipzig einzig da. Unsere Bilder geben zwei von den Dresdener

Zimmern des Bundes wieder: ein Wohnzimmer in eingelegtem afrikanischen Mahagoni und ein Schlafzimmer in polierter Birke. Zwei weitere sind bereits im Juliheft des Kunstgewerbeblattes abgebildet.

Die nächste Abbildung zeigt, wie sich der rührige Geschäftsleiter des Bundes, Architekt Brachmann, in seinen Leipziger Wohnhausbauten bemüht, neuartige Raumstimmungen zu erzielen. Das abgebildete Villenvestibül fesselt gleichermaßen durch die malerische Anlage der Treppe, wie die reizvolle Bildung ihres Geländers und den kernigen farbigen Wandschmuck. Brachmanns Genosse, der phantasievolle Maler Horst-Schulze, tritt uns in der folgenden Abbildung mit einem glücklichen Versuch entgegen, in einem modernen Wohnraum in neuer Weise monumentale Wandmalerei zur Anwendung zu bringen.

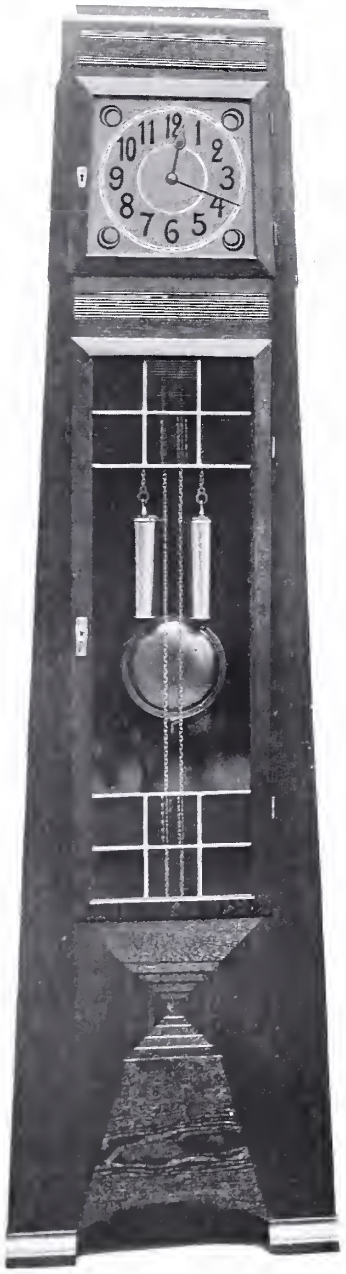
Den von freischaffenden Künstlern ersonnenen Raumstimmungen stellen wir einige Raumschöpfungen besonders leistungsfähiger Leipziger Möbelfabriken gegenüber. Sie bekunden durchweg, daß die Kunsttischlerei in Leipzig auf einer sehr beträchtlichen Höhe steht und namentlich in technischer Beziehung hohen Aufgaben gewachsen ist. Allenthalben kommt in diesen industriellen Raumgebilden ein dezenter, ein wirklich guter Geschmack zum Ausdruck, ein Geschmack, der teils vom Klassizismus des endenden 18. Jahrhunderts, teils von den graziösen Formen feiner Biedermeiermöbel leicht beeinflußt ist. Eine Rundschau in den Magazinen unserer besseren Möbelfabriken und Tischlerwerkstätten lehrt, daß die zuerst von führenden Künstlern inaugurierte Biedermeierei jetzt auch im Handwerk und in der Industrie Trumpf ist. Neben dem Biedermeierstil macht in den Tischlerwerkstätten nur noch das Barock einen gewissen vorbildlichen Einfluß geltend; aber er kommt nur in maßvoll auftretenden geschnitzten Laubfüllungen, nicht in der Form der Möbel zum Ausdruck.

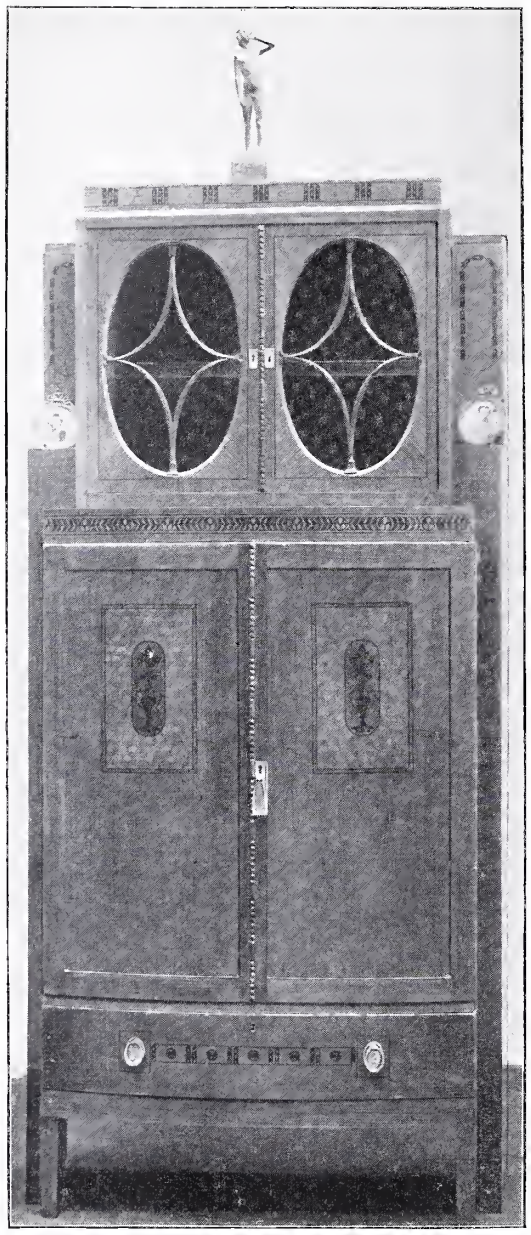
Ganz unabhängig von den historischen Stilformen zeigt sich das geschmackvolle Herrenzimmer der Firma Carl Müller und Cie., das von einer warmbraunen Vertäfelung in geräucherter Eiche mit sehr flachen modernen Schnitzereien und grünlichen Stoffüllungen wirkungsvoll eingerahmt wird. Die übrigen Räume klingen alle mehr oder weniger an die Biedermeierrichtung an, in besonders augenfälliger Weise das anheimelnde Wohnzimmer der Firma Franz Schneider, dessen in Rüster ausgeführte Möbel mit ihrem schönen gelbroten Ton, ihren hübschen Intarsien in grün und weiß und ihrer ruhigen Gesamtform den Eindruck aparter Vornehmheit hervorrufen, und nicht minder das Musikzimmer der Firma Heinrich Bauer, das in erster Linie durch die schwungvolle Gliederung der Wände interessiert und mit seinen reizvollen, in seltenen Hölzern ausgeführten Möbeln auch einen feinen Geschmack zu befriedigen vermag. Mehr zopfig als biedermeierlich ist der hübsche Vorsaal der Firma Robert Schumann gestimmt, dessen weißgestrichene Vertäfelung durch vergoldete Schnitzerei wirkungsvoll belebt ist. In dem großzügig gestalteten Bibliothekssaal der Firma Franz Schneider — es ist der Bücher-



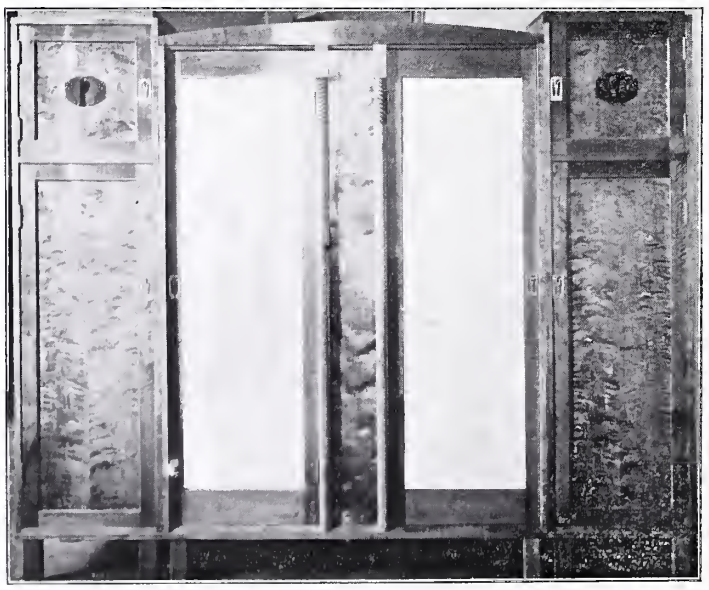
SCHREIBTISCH IN NATURFARBENEM KIRSCHBAUM MIT NUSSBAUMEINLAGEN, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON F. A. SCHÜTZ

TISCH IN WEISSLACKIERTEM KIEFERNHOLZ ENTWORFEN VON ARCHITEKT H. QUINT, AUSGEFÜHRT VON F. R. KIND





SCHRANK IN NATURFARBENEM KIRSCHBAUMHOLZ MIT NUSSBAUM-INTARSIA, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON F. A. SCHUTZ



KLEIDER- UND WÄSCHESCHRANK IN BIRKENHOLZ
ENTWORFEN FÜR DEN LEIPZIGER KÜNSTLERBUND
VON ARCHITEKT RAYMUND BRACHMANN

ZIMMERUHREN, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ETZOLD & POPITZ

saal des Buchhändlerbörsenvereins — ist der in bunten Lasurfarben gemalte Dekor dem Empirestil nachempfunden.

Wer vorurteilslos die gegenwärtigen Leistungen unserer Möbelindustrie ins Auge faßt, wird ihr die Anerkennung nicht versagen, daß sie ein ernstes und frisches Streben zeigt, mit Geschmack und Verstand die Anregungen, die ihr die »Künstlerhandwerker« gegeben, verarbeitet und sich über das Geschmacksniveau, das sie vor dem Einsetzen der neuen Stilbewegung durchschnittlich erreichte, hoch erhoben hat.

LEIPZIGER MÖBEL

Um einen deutlicheren Begriff von der Leistungsfähigkeit der Leipziger Kunsttischlereien zu geben, lassen wir in unserer Bilderreihe den Zimmereinrichtungen einige einzelne Möbel folgen, an erster Stelle drei zu dem nämlichen Ensemble gehörige Erzeugnisse der Firma F. A. Schütz, in denen sich gediegene Ausführung mit einer besonders delikaten Verzierung verbindet. Die schlichten glatten Formen wie der sparsam verwendete Intarsienschmuck sind dem Biedermeierstil nachempfunden, und doch ist hier wie dort ein origineller moderner Zug nicht zu verkennen. Gegen die Biedermeierei unserer Tage läßt sich ja manches einwenden, aber es wäre töricht, sie mit der Imitationssucht des späteren 19. Jahrhunderts in einen Topf zu werfen. Damals handelte es sich vorwiegend um eine möglichst getreue Reproduktion überlieferter Formen, bei unserer Biedermeierei um Anlehnung und um Weiterentwickelung gegebener Motive. Das dürfen die strikten Gegner unseres Biedermeierkultus nicht vergessen. Im übrigen muß man, um diesem gerecht zu werden, in Betracht ziehen, daß der Biedermeierstil der durch die Geschmacksrevolution der letzten Jahre geweckten Sehnsucht nach einfachen, ruhigen Formen in hohem Grade entgegenkommt. Und, was die Hauptsache ist, was bei der Biedermeierei herauskommt, ist vielfach, ja vorwiegend äußerst anmutig, anheimelnd und praktisch. Dafür sind die Schützschen Möbel, namentlich der hübsche, einfache Schreibsekretär, sprechende Beweise. Sie sind in naturfarbenem Kirschbaum, die Intarsien in stumpfbraunem Nußbaum ausgeführt; die Beschläge zeigen Altsilberton.

Das in Eiche und Palisander ausgeführte Büfett der Firma Carl Müller und Cie. imponiert durch seinen strengen architektonischen Zug und befriedigt gleichermaßen durch die Klarheit seiner Gliederung wie durch die Beschränkung im geschnitzten Zierat. Einer ganz anderen Richtung gehört der von Brachmann entworfene Toilettenschrank an. Bei aller Einfachheit zeigt er eine stark persönliche Note, in der Gesamtanordnung ebenso wie in den teilweise gedrehten Pfosten in der Mitte und in den feinempfundenen Intarsien an den Türen. Die Anmut der letzteren tritt in der Detailabbildung auf Seite 63 in Erscheinung. An der Abbildung auf Seite 53 sieht man, wie mit ganz wenig Mitteln und mit bescheidenem Materialaufwand hübsche künstlerische Wirkungen erzielt werden können. Das dargestellte Tischchen ist von dem Architekten H. Quint entworfen und vom Tischlermeister F. R. Kind ausgeführt. Mit ähnlichen wie mit eleganteren Arbeiten könnte gar manche mittlere und selbst kleinere Leipziger Werkstätte in unserem Heft vertreten sein.

EVANGELIENPULT IN EICHENHOLZ IN DER STADTKIRCHE ZU WALDHEIM ENTWORFEN VON ARCHITEKT FRITZ DRECHSLER, AUSGEFÜHRT VON FRANZ SCHNEIDER

Die Reihe der Möbel schließt mit einem in Eichenholz ausgeführten, reich geschnitzten Evangelienpult und einer kleinen Gruppe von Stand- und Wanduhren. In dem Pult ist die Kunst des Architekten Fritz Drechsler verkörpert, eines Künstlers, der von jeher mit vielem Erfolg und mit besonderer Neigung sich in den Dienst der kunstgewerblichen Techniken und der Innendekoration gestellt hat. Seine bedeutsamste Tat in dieser Richtung war der Entwurf für das

BRONZEPLAKETTE VON FELIX PFEIFER
GEGENSEITE ZU DER NEBENSTEHENDEN

BRONZEPLAKETTE VON FELIX PFEIFER

BRONZEPLAKETTE VON FELIX PFEIFER

BRONZEPLAKETTEN VON HANS ZEISSIG

BRONZEPLAKETTE VON PROFESSOR PAUL STURM
PRÄMIE DES LEIPZIGER VERKEHRSVEREINS

BRONZERELIEF IN HOLZRAHMEN, MODELLIERT VON
PROFESSOR PAUL STURM

GEDÄCHTNISTAFEL FÜR FRANZ UND HEDWIG VON HOLSTEIN
MODELLIERT VON BILDHAUER ARTHUR TREBST

BRONZEPLAKETTE VON HANS ZEISSIG

BRIEFBESCHWERER — BRONZEFIGUR AUF MARMORSOCKEL — MODELLIERT VON Dr. MAX LANGE

großzügige Musikzimmer, mit welchem die Leipziger Kunst auf der Weltausstellung in St. Louis vertreten war. Seine Kanzel erweckt schon durch die originelle Verwendung des Kreuzsymbols Interesse. In seinen Formen spüren wir leise den Hauch des Barock. Die Uhren sind Erzeugnisse der Firma Etzold und Popitz, eines Großbetriebes, der seit Jahren eifrig beflissen ist, auch in künstlerischer Beziehung mit der Zeit fortzuschreiten und im Rahmen des modernen Geschmacks bei ausgesprochener Eigenart etwas wirklich Gediegenes, Ruhiges und in wahrem Sinne Stilvolles hervorzubringen. Gerade die Zimmeruhren-Industrie hat eine zeitlang allzusehr dem Formenüberschwang der Jugendstilperiode gehuldigt. Schon damals maßvoll in Form und Zierweise, hat sich die Firma Etzold & Popitz jetzt zu einer Schlichtheit und Ruhe und Strenge hindurchgerungen, die selbst hohen Ansprüchen genügen muß. Die abgebildeten Zimmeruhren geben von dieser neuesten Richtung der Firma einen deutlichen Begriff.

LEIPZIGER KLEINPLASTIK

Es wurde schon angedeutet, daß sich der Fortschritt zu einem frischeren und freieren Empfinden, ein gewisser moderner Zug in Leipzig zuerst in den Werkstätten der Bildhauer bemerkbar machte. Auch wenn Klinger Leipzig nicht angehörte, könnte man mit Fug und Recht behaupten, daß es sich in den letzten Jahrzehnten einer besonderen Blüte der Bildnerei zu erfreuen gehabt hat. Als Klinger sich in Leipzig niederließ, regten sich hier neben *Seffner,* der mit seinen charaktervollen Porträtschöpfungen die fortschrittliche Bewegung eingeleitet hatte, eine ganze Reihe aufstrebender Talente, die neue Bahnen suchten und zu finden wußten. Von Anfang an haben sich Seffner und seine älteren und jüngeren Genossen mit besonderer Liebe der Kleinplastik gewidmet, und allmählich ist diese eine besondere Stärke der Leipziger Bildhauer geworden, in erster Linie aber die Anfertigung von Plaketter und Medaillen.

Nicht jede plastische Schöpfung kleinen Formats läßt sich für jenes schwer zu umgrenzende Gebiet der Kunst in Anspruch nehmen, das wir in den Begriffen »Kunstgewerbe«, »Kunsthandwerk« oder »angewandte Kunst« zusammenzufassen gewohnt sind. Gruppieren wir unter diese Begriffe alle diejenigen Kunstarbeiten, die einem ganz bestimmten Gebrauchszweck dienen, so können wir zum mindesten die Plakette und die Medaille ohne Bedenken in den Kreis dieser Betrachtungen ziehen.

Um so mehr aber müssen beide Gattungen hier berücksichtigt werden, als sie in den Leipziger Bildhauerwerkstätten mit besonderem Nachdruck und besonderer Liebe und auch mit besonderem Erfolg gepflegt werden. Wenn es gilt, den Ruhm der Leipziger Plaketteure und Medailleure zu verkünden, so muß an erster Stelle *Felix Pfeifer* genannt werden. Schon im Anfangsstadium seines Schaffens hat er sich mit Vorliebe der Anfertigung von Plaketten und Medaillen gewidmet, und mit Konsequenz hat er an dieser Gattung der Bildnerei festgehalten und innerhalb ihrer engen Grenzen künstlerische und technische Vervollkommnung angestrebt. Jetzt gehört er zu den besten Reliefbildnern, die Deutschland aufzuweisen hat. Wollten wir auch nur die wichtigsten seiner Plaketten und Medaillen abbilden, könnten wir leicht ein ganzes Heft des Kunstgewerbeblattes füllen. Was ihnen Wert und Reiz gibt, ist vor allem die Großzügigkeit, die Breite der Reliefbehandlung und andererseits der starke Stimmungsgehalt, der ihnen innewohnt. Von jeher hat Pfeifer die allzu subtile, bald kleinliche und trockene, bald geleckte und manierierte Formensprache, die zum Teil noch heute in der Medailleurkunst üblich ist, vermieden und sich, dem Vorbild der frühen italienischen Medailleure folgend, bemüht, im Kleinen groß zu sein, bei aller Sorgfalt der Durchführung eine gewisse Monumentalität der Formengebung zu erzielen, indem er sich auf die Wiedergabe der wesentlichsten Züge beschränkte und in jeder Hinsicht im Figürlichen Einfachheit und Ruhe der Erscheinung anstrebte. Sein Reliefstil ist dabei spezifisch malerisch, weich, oft zart. In der Herausarbeitung scharfer Konturen, kräftiger Gegensätze von Licht und Schatten ist er den frühen Italienern weniger gefolgt, als vielmehr in der Breite und Schlichtheit der Darstellung, in der großzügigen und diskreten Behandlung der Schrift.

Mit einem starken Charakterisierungsvermögen verbindet der Künstler eine besondere Gabe, seelische Stimmungen in den Gestalten seiner Plaketten und Medaillen anklingen zu lassen. Nach dieser Richtung ist die 1900 entstandene Plakette mit der Dame am Klavier, die wir abbilden, von besonderem Interesse. Daneben zeigen wir eine neuere Arbeit des Künstlers, die seiner Verehrung und Bewunderung für seinen großen Mitbürger Max Klinger beredten Ausdruck geben. Pfeifers Klingerporträt darf als eines der ausdrucksvollsten und ähnlichsten Klingerbildnisse bezeichnet werden. Das Kraftstrotzende, Feurige, wie das Grüblerische, Verhaltene in Klingers Wesen kommen mit packender Wahrheit zum Ausdruck. In der tiefempfundenen Huldigung an das Beethovenmonument, die die Rückseite der Klingerplakette zeigt, ist das Malerische um einer besonders verklärten Stimmung willen bis zum Verschleierten gesteigert.

Neben Pfeifer ist Professor *Paul Sturm* ein bekannter und bewährter Meister der Plakette wie der Medaille. Schon seit Jahrzehnten in allen Zweigen bildnerischen Schaffens emsig tätig, hat er gerade im Relief kleinen und kleinsten Formats sein Bestes gegeben, die meiste Kraft und Eigenart bewiesen, namentlich in einer Reihe von Porträtmedaillen, die bekannte Persönlichkeiten vergegenwärtigen. Sein Richard Wagner, sein Ludwig Richter, sein Carl Reinecke, sein Georg Treu sind ungemein scharf gezeichnete Charakterköpfe und mit Recht als tüchtige Leistungen geschätzt. Die Modellierung ist bei Sturm schärfer, plastischer als bei Pfeifer, Sturm hat einen guten Blick dafür, was sich bei der Medaille im Bildnis geben läßt, was weggelassen, was gesteigert werden muß. In seinen mit allegorisch-symbolischen Darstellungen ausgestatteten Gedächtnisplaketten verrät der Künstler guten Geschmack, ein feines Gefühl für dekorative Haltung und für eine rhythmische und gefällige Einordnung der Figuren in den gegebenen engen Rahmen. Die abgebildete Plakette — eine Prämie des Leipziger Verkehrsvereins, 1905 entstanden — gibt hiervon einen guten Begriff, auch von der lapidaren Einfachheit Sturmscher Schrifttypen. Ein besonderes Verdienst um die Regenerierung der Medailleurkunst hat sich Sturm durch die Wiederaufnahme des Steinschnitts erworben. Er hat bisher für alle seine Gußplaketten die Modelle in Originalgröße in Sohlenhofer Stein geschnitten.

ASCHENSCHALE IN BRONZEGUSS, MODELLIERT VON REINHOLD CARL

Von den Gesinnungsgenossen Pfeifers und Sturms ist in den Abbildungen nur noch *Hans Zeissig* vertreten. Wiewohl sich dieser Künstler erst in neuerer Zeit eindringlicher mit der Herstellung von Plaketten beschäftigt, hat er doch bereits eine überraschende Selbständigkeit darin erlangt. Ihm schweben wie Pfeifer die grandiosen Werke der frühen Italiener als Vorbilder vor. Er liebt gleich gewissen Franzosen, wie Charpentier, ein hohes Relief, verbunden mit einer reizvoll verschwommenen Modellierung, einer sehr weichen Behandlung der Oberfläche. Er sucht impressionistische Wirkungen auf und geht in der Vereinfachung der Formen bis an die Grenze des Möglichen. Den Kenner müssen seine Plaketten vor allem dadurch fesseln, daß sie sofort erkennen lassen, wie der Künstler bei der Herstellung des Modells in der Art der Modellierung von vornherein an das Gußmaterial, an die Ausführung in Bronze gedacht hat. Hierin liegt eine besondere Stärke Zeissigs. Alles in allem tritt er uns als ein Künstler von stark persönlicher Art entgegen, und sicher dürfen wir mit Interesse seiner weiteren Entwickelung entgegensehen.

Außer Pfeifer, Sturm und Zeissig haben sich nebenbei auch Seffner, Lehnert, Hartmann, Kuntze und andere in den Dienst der Medailleurkunst gestellt. Raummangel verbietet es uns, ihre Arbeiten im Bilde wiederzugeben.

Die nächstfolgenden Abbildungen zeigen in anschaulicher Weise, wie sich unsere Bildhauer in den verschiedensten Zweigen der Kleinplastik mit Talent und Erfolg versuchen. *Paul Sturm* und *Artur Trebst* sind mit Gedenktafeln in Bronzeguß vertreten, jener mit dem ehernen Ehrenbürgerbrief der Stadt Leipzig an ihren langjährigen Kreishauptmann Dr. Otto von Ehrenstein, Trebst mit einer Gedenktafel für den 1878 verstorbenen Komponisten Franz von Holstein und seine kunstsinnige Gattin Hedwig. Dem liebenswürdigen Talent Sturms liegen Aufgaben, wie sie die Bronzetafel für den Kreishauptmann von Ehrenstein darstellt, ganz besonders. Die Vorzüge, die seine Plaketten und Medaillen kennzeichnen, fein abgewogene Gliederung und Füllung der Fläche, geschickte Anordnung und anmutige Bildung des Figür-

lichen, endlich eine geschmackvolle, ruhig gehaltene Schrift, das alles tritt auch in den zahlreichen Votivtafeln, die er geschaffen, augenfällig in Erscheinung. Trebst bewährt sich in seinem Relief als tüchtiger Porträtbildner.

Max Lange, dessen Kunst dem Leser in zwei weiteren Abbildungen entgegentritt, ist zweifelsohne eine der interessantesten Erscheinungen in der Leipziger Künstlerwelt. Erst in den reifen Mannesjahren zur Kunst gelangt, hat er sich durch eisernen Fleiß innerhalb weniger Jahre zu einem sehr beachtenswerten Können und einer stark persönlichen Auffassung und Richtung durchgerungen. Was er schafft, wird immer fesseln, auch wenn es im einzelnen Mängel aufweist, ja selbst wenn es im ganzen verfehlt ist. Sein Sinn ist in erster Linie auf das Pathetische, Große, Ernste gerichtet. Unsere Bilder zeigen, daß er auch im Kleinen, Intimen, Heiteren zu packen und Originelles zu bieten weiß. Die drolligen Faune, die sich die Glieder verrenken, um den hohen Aschenkübel bis in die tiefsten Tiefen mit dem Blick durchstöbern zu können, sind Äußerungen echten tiefgründigen Humors. Die im Schlafe zusammengekrümmte Jünglingsgestalt, die den Briefbeschwerer belastet, kündet von einem starken und gesunden Schönheitsgefühl und von sorgfältigsten Aktstudien.

WANDBEHANG — APPLIKATION IN SEIDE — ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FRITZ RENTSCH

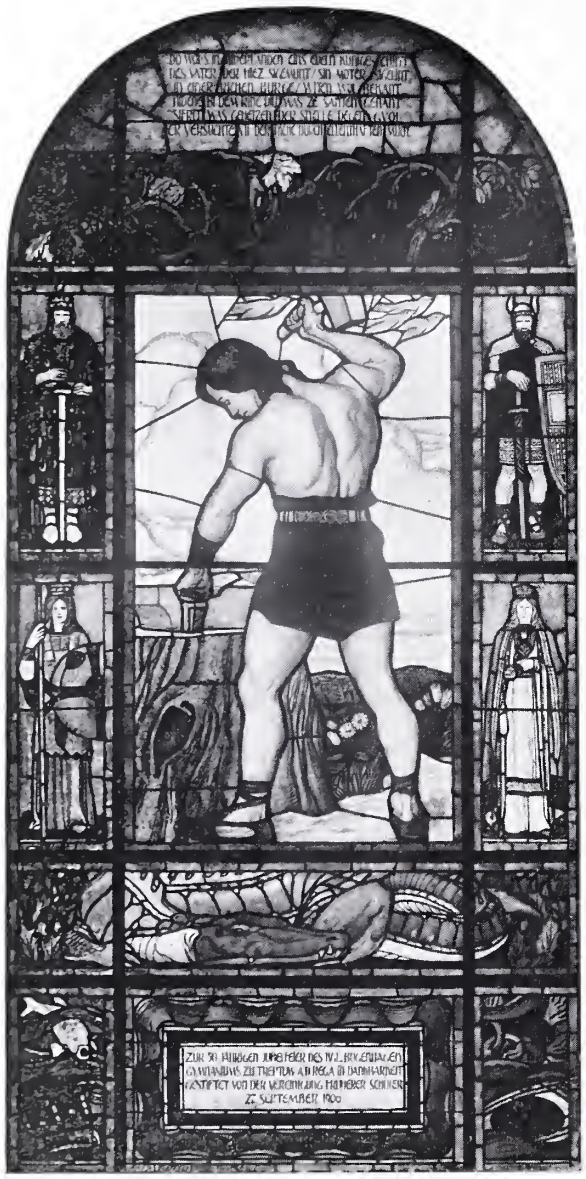
Den Schöpfungen Langes reiht sich die in der Folge abgebildete brunnenartige Aschenschale von *Reinhold Carl* würdig an. Carl betätigt sich vorwiegend und mit großem Geschick auf dem Gebiet der dekorativen Plastik. Die abgebildete Aschenschale gehört unseres Erachtens zu seinen erfreulichsten Leistungen. Schon in der Idee, ebenso aber in der kräftigen, herben Behandlung des Figürlichen und in der vernünftigen Gestaltung des Architektonischen befriedigt sie in hohem Grade.

Auch *Johannes Hartmann,* der vielversprechende Schöpfer des Robert Schumann-Denkmals in Zwickau, hat sich in neuerer Zeit hauptsächlich dekorativen Aufgaben gewidmet, namentlich Reliefarbeiten aller Art. Die abgebildete Probe seiner Kunst läßt die Vielseitigkeit und die Kraft seiner Begabung nur ahnen, wenn sie auch sein Talent im günstigsten Lichte zeigt.

Mit Bedauern muß konstatiert werden, daß unsere Bildhauer so wenig Gelegenheit suchen und finden, sich in den Dienst der Goldschmiedekunst zu stellen. Alle Welt weiß, wie sehr gerade auf diesem Gebiet eine enge Verbindung von Künstler und Handwerker nottut. Welch gute Früchte eine solche Verbindung zeitigen kann, beweist der schöne silberne Familienpokal, der im diesjährigen Maiheft des »Kunstgewerbeblattes« abgebildet und besprochen ist. Er geht auf einen Entwurf *Hans Zeissigs* zurück. Wer wollte leugnen, daß hier einmal in neuen Bahnen etwas wirklich Schönes und Brauchbares und Vernünftiges geleistet worden ist. Die originelle Form ist auf das Beste durchdacht, die Details sind durchweg apart durchgebildet, das Technische in jeder Hinsicht vollkommen. Besonderes Lob verdient die sparsame und geschickte

WANDBEHANG IN SEIDENAPPLIKATION, FÜR DAS LEIPZIGER MUSIKZIMMER AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FRITZ RENTSCH

DEKORATIVES GEMÄLDE, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON JULIUS SCHWEIKART



GLASFENSTER NACH KARTON VON MALER O. R. BOSSERT, AUSGEFÜHRT VON SCHULZE & STOCKINGER FÜR DAS KÖNIGLICHE BUGENHAGEN-GYMNASIUM ZU TREPTOW A. D. REGA

Verwendung des Edelsteinschmuckes. Kein Zweifel, daß wir Zeissig für diese künstlerische Tat sehr dankbar sein müssen.

Seit einigen Jahren besitzt Leipzig einen tüchtigen, fortschrittlich gesinnten Metallkünstler in *Albert Reiß:* er treibt in Silber und Kupfer, emailliert, gießt in Metall, fertigt Medaillen und Plaketten, letztere auch in Treibarbeit usw. Eine Probe seiner Kunstfertigkeit zeigt Seite 68: einen hübschen Kupferteller, dessen Rand reicher getriebener Eichenlaubdekor schmückt.

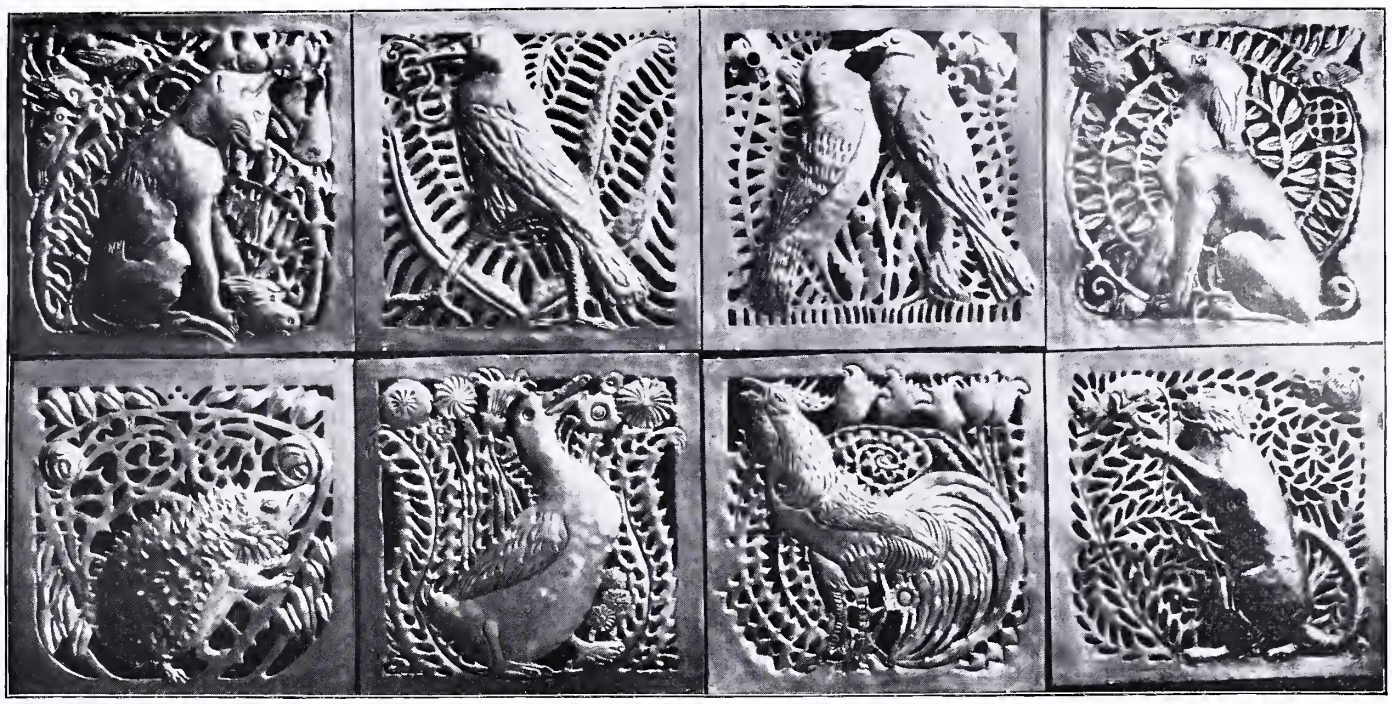
Nur selten wird es einem Maler gelingen, ohne besondere Vorbildung mit vollem Erfolg im Dienste der Plastik zu wirken. Daß es vorkommen kann, beweist das auf Seite 63 abgebildete originelle Balkongitter. Es geht auf einen Entwurf des Malers *Horst-Schulze* zurück, auf dessen Kunst wir bereits in dem Aufsatz über Raumkunst hinwiesen. Das Gitter ist in Eisen ausgeschnitten und getrieben und durchweg vergoldet und ziert einen zur Zeit viel umstrittenen, zweifellos sehr bemerkenswerten Neubau Brachmanns. Horst-Schulze bewährt sich sowohl in den Tierdarstellungen wie in den pflanzlichen Hintergründen als ein Meister der Stilisierung.

VERSCHIEDENES

Bei der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes müssen wir davon absehen, jedem einzelnen Zweig der angewandten Kunst, der in unseren Abbildungen vertreten ist, eine eingehendere Würdigung zuteil werden zu lassen. Ebenso müssen wir darauf verzichten, in dem Überblick, den wir in unseren Bildern bieten, eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen. Weder können wir alle Künstler, Handwerker und Industrielle, die ihrem Können und ihrem Talent zufolge ein Anrecht darauf haben, an dieser Stelle zur Geltung bringen, noch sind wir in der Lage, die kunstgewerbliche Produktion Leipzigs in allen den Zweigen vorzuführen, die unserem Programm nach Berücksichtigung finden müßten.

So vermögen wir z. B. keine Vorstellung von dem gegenwärtigen Stand der Schmiedekunst in Leipzig zu geben. Wir bedauern dies schon deshalb auf das lebhafteste, weil die künstlerische Verarbeitung des Eisens in Leipzig eine glänzende Vergangenheit hat. Wer sie kennen lernen will, braucht nur einen Blick in die Eisenabteilung des Kunstgewerbemuseums oder auf die Grüfte unseres alten Johannisfriedhofs zu werfen oder jenes prachtvolle Riesengitter mit Andacht zu betrachten, welches das Bücherdepot der Stadtbibliothek abschließt. Es wäre gewiß interessant gewesen, zu sehen, inwieweit die alte handwerkliche Tüchtigkeit in unseren Schmiedewerkstätten fortlebt und inwie-

GLASGEMÄLDE, ENTWORFEN VON MALER O. R. BOSSERT, AUSGEFÜHRT VON SCHULZE & STOCKINGER



BALKONGITTER AM NEUBAU DES ARCHITEKTEN R. BRACHMANN, THOMASIUSSTRASSE 28, ENTWORFEN VON HORST-SCHULZE, IN EISEN AUSGEFÜHRT VON W. SCHEIBE, VERGOLDET VON CARL STEINERT

weit sie dem künstlerischen Geist der Gegenwart Rechnung tragen.

Notgedrungen müssen wir in unserer Bilderreihe auch Proben der Leistungsfähigkeit unserer Stuckbildner vermissen lassen. Von der Qualität unserer leistungsfähigen Dekorationsmaler gibt das stimmungsvolle, eigenartig stilisierte dekorative Gemälde von Julius Schweikart auf S. 61 einen guten Begriff. Einer späteren Gelegenheit muß es vorbehalten bleiben, von dem vielseitigen Können der beiden bekanntesten Vertreter der Dekorationsmalerei in Leipzig, Richard Schulz und Richard Hesse, Zeugnis abzulegen.

Von den freischaffenden Malern, die Leipzig zurzeit aufzuweisen hat, sind verschiedene berufen, der Wandmalerei, der dekorativen wie der monumentalen, zu dienen, in erster Linie Professor *Seliger*. Leider findet sein Drang zu monumentalem Gestalten und sein reifes Können in der Bewältigung großer Flächen vorläufig nur außerhalb Leipzigs Gelegenheit zur Betätigung. Die ernste und strenge Richtung seiner Kunst kommt in dem großzügigen Mosaikgemälde auf S. 64 zu charakteristischem Ausdruck.

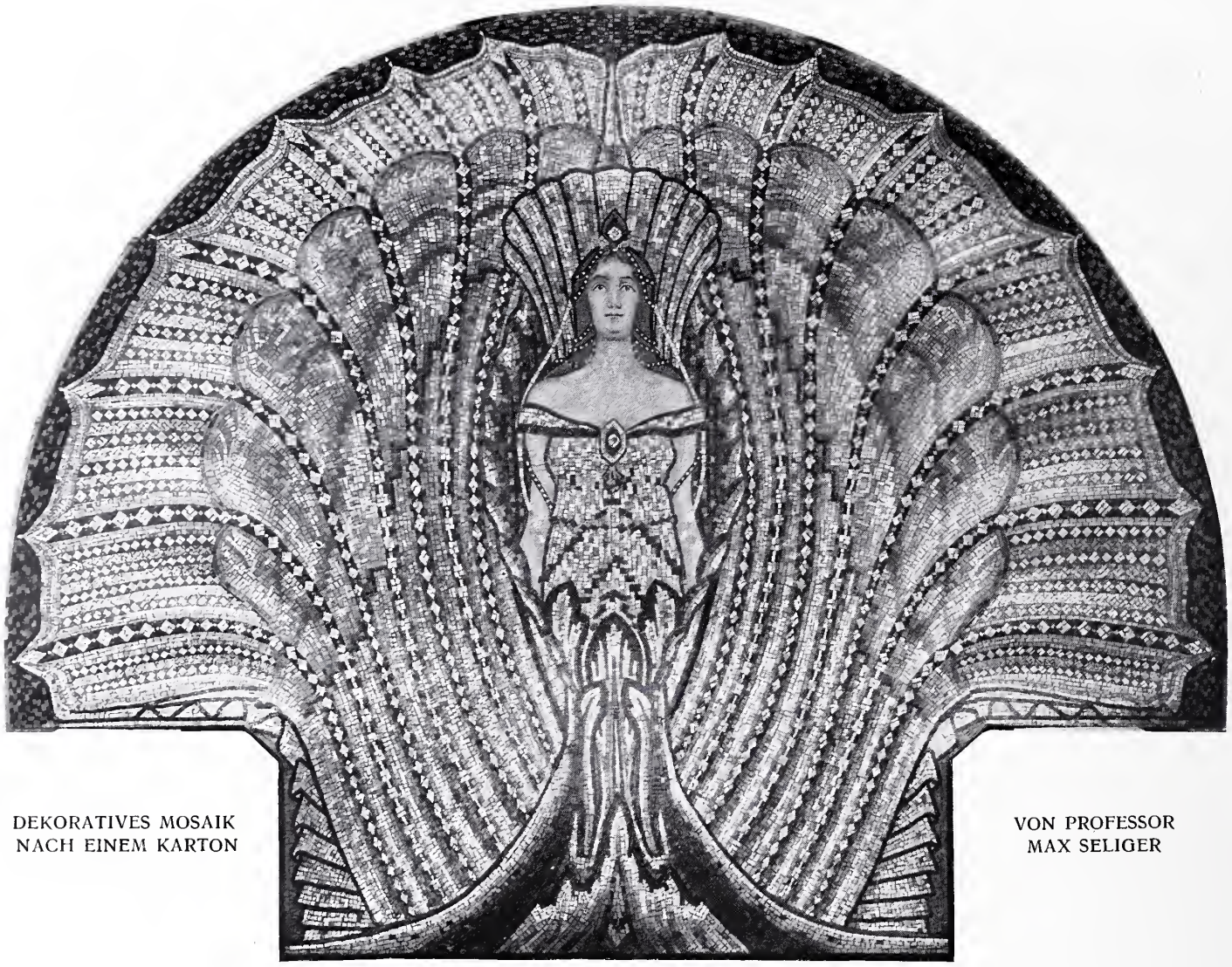
Unter den jungen Künstlern, die Seliger als Lehrer an seine Seite in die Akademie berufen hat, sind es namentlich zwei, die sich mit Liebe und ausgesprochenem Talent dekorativen und kunstgewerblichen Aufgaben widmen: die Maler *Fritz Rentsch* und *O. R. Bossert*. Die Neigung zum Dekorativen, das Bedürfnis, eine Kunst hervorzubringen, die in das Leben, in das Heim paßt, beides zusammen hat Rentsch dazu geführt, sein feines Farbengefühl, sein starkes malerisches und zeichnerisches Können in den Dienst der Applikationsstickerei zu stellen. Seine Arbeiten in dieser Technik sind allenthalben bekannt und geschätzt. Die abgebildeten Proben, namentlich der Wandbehang aus dem Leipziger Musikzimmer für die Weltausstellung in St. Louis, zeigen, daß es der Künstler versteht, seiner Technik, die übrigens Aufnäharbeit und Malerei miteinander verquickt, geradezu monumentale Wirkungen abzuringen.

O. R. Bossert ist ganz anders geartet als Rentsch. Seine Art paßt schon insofern gut zur angewandten Kunst, als er zu stilisieren versteht. Für welches Material er auch entwirft, in welcher Technik er auch arbeitet, immer bewegt er sich in strengen, herben, stark abgekürzten Formen, wie sie die dekorative Kunst braucht. Wir illustrieren seine Richtung durch einige seiner wirkungsvollen Glasfenster.

Unsere Umschau beweist zur Genüge, daß es in Leipzig an frischen, begabten und strebsamen Kräften im Kunstgewerbe und in der spezifisch dekorativen Kunst nicht mangelt. Was noch fehlt, ist die Gelegenheit, dieselben auf ernsthafte, spezifisch kunstgewerbliche Aufgaben größeren Stils zu konzentrieren. Es ist dringend zu wünschen, daß die vorhandenen Kräfte von seiten des Publikums und der Industrie wie von seiten der Behörden noch besser ausgenutzt werden, als es bisher der Fall war.

A. KURZWELLY.

MÖBELINTARSIA, ENTWORFEN VON MALER HORST-SCHULZE



DEKORATIVES MOSAIK
NACH EINEM KARTON

VON PROFESSOR
MAX SELIGER

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DIE MINIATURENAUSSTELLUNG IN BERLIN.

In den Salons Friedmann & Weber[1]).

Diese Ausstellung bietet kein so geschlossenes Bild, als es die jüngsten Ausstellungen von Wien, Breslau und Troppau gewährten. Denn in Berlin fehlt es an einer zusammenhängenden Masse heimischer Miniaturen, die der Ausstellung als Grundlage hätte dienen können; hier fehlte eben das reiche Bürgertum und der gebildete Adel, die die Existenz einer solchen Luxuskunst erst ermöglichen.

Dafür ist der Versuch gemacht worden, von der Entwickelung der Miniatur im *allgemeinen* einen Begriff zu geben. Hierbei handelt es sich eigentlich und ausschließlich um die Porträtminiatur, die vom 16. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts geblüht hat, wo sie durch das Aufkommen der Photographie verdrängt worden ist, nachdem sie ihre höchste Blüte, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, bereits hinter sich hatte. Der große und ursprüngliche Zweig der Miniaturmalerei, die Ausmalung der Bücher, war im 16. Jahrhundert infolge der Verbreitung des Druckes bereits abgestorben; die Abstammung der Gattung aber lebt in dem Namen fort, der von dem Minium-Rot, womit die Initialen bemalt wurden, hergenommen ist. Von den frühesten Miniaturen der Ausstellung, aus dem 16. Jahrhundert, sind zu nennen: ein betender Geistlicher vor leuchtend rotem Grund, noch hart und zeichnerisch, niederländisch, um 1500 (Nr. 697); ein weibliches Porträt von Barthel Bruyn, bez 1555 (722); junger Mann, in der Art des Holbein, um 1540 (Nr. 696); Bildnis der Anna Boleyn (1507—36; Nr. 367). Den Stil der niederländischen Bildnismalerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Moor, Pourbus) zeigen ein Porträt von 1569 (100); zwei Porträts von 1610 (Nr. 145, 146); Nr. 144 Paulus V. Pont. (1605—21); Nr. 361 Maria von Medici (1573—1642); Nr. 362 Don Carlos; 363 und folgende Nummern im Besitz von Jurié. Es sind Ölmalereien auf Kupfer, kalt und glatt gemalt, mit schweren Schatten, zähen gelbbraunen Fleischtönen, die Figur steckt befangen im ovalen Rand, vor schwarzem Grund, der Kopf, ohne besonderen Ausdruck, sitzt steif in der Halskrause. Die holländische Miniatur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt kaum etwas, was den besten Werken der gleichzeitigen großen Porträtmalerei an die Seite gesetzt werden kann; vielleicht sind die Holländer für die Miniatur zu grob und derb geartet. Genannt seien: Junges Mädchen in der Art de Keysers (717); Ältere Dame von Cornelis Janssens van Ceulen (733);

1) Katalog: Miniaturenausstellung Berlin 1906 in den Salons Friedmann & Weber. Berlin, Karl Schnabel Verlag, Potsdamerstraße 138. — Eine große Publikation erscheint demnächst.

GLASGEMÄLDE, ENTWORFEN VON MALER O. R. BOSSERT, AUSGEFÜHRT VON SCHULZE & STOCKINGER

Nr. 371 und 389 zwei Herrenbildnisse von Gonzales Coques (Antwerpen † 1684); Nr. 719 Jan van Mieris 1689; von demselben ein Damenbildnis Nr. 391; Nr. 1198 Art des Ter Borch; Nr. 125 und folgende Nummern im Besitz des Herrn von Dirksen. Bis an den Ausgang des 17. Jahrhunderts herrscht diese etwas schwerfällige Auffassung mit ihren dunklen schwarzen Schatten und dem breiten Farbenauftrag, meist noch auf Kupfer als Malgrund. Um die Wende zum 18. Jahrhundert aber, mit Ludwig XIV., hat Frankreich die Führung auf dem Gebiet der Porträtmalerei. Hier hatte schon der Emailmaler Jean Petitot († 1691), der Hofmaler des Herzogs von Orleans, der mit Bordier zusammen Kopien nach Lebrun, Champagne, Mignard anfertigte, einen feinen delikaten Geschmack entwickelt. Die Gebärde wird freier, eleganter, die Ausführung, auf Pergament, später auf Elfenbein, leichter, pastoser; die Färbung bunter und heller; mit Grazie wird das Kostüm, die Seide und die schwere Allongeperücke geordnet. Von Petitot und seinen Nachfolgern sind nur geringe Arbeiten auf der Ausstellung, so Nr. 28 Karl II. von England, Petitot 1685; Nr. 26 Kavalier, von demselben; Nr. 910 Ludwig XVI. um 1760; Nr. 728 Bildnis des Steffeck in der Art des Pesne, um 1770. Die Bedeutung der französischen Miniatur kommt nicht ins Licht; gerade in dieser Gattung hatte sich von jeher das besondere Talent der Franzosen geäußert, in den frühgotischen Buchmalereien des hl. Ludwig, in den Miniaturen des Duc de Berry, bei François Clouet; ihr feiner Geschmack, ihre geistreiche Auffassung der Person, Freude an glänzendem Kostüm, Schärfe und Präzision, Delikatesse der Ausführung treten hier durchgehend zutage. Bis in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein beherrscht die französische Miniaturmalerei auch das Ausland. Vereinzeltes aus Berlin und Dresden. Aus Wien Nr. 183, 184; Nr. 770 und 71. Ein Läufer und Frau; Nr. 774 Damenporträt von 1757. Ferner Darstellungen vom Hofe Maria Theresias. Nr. 245. Porträt von Chudy, Porzellanmaler der Wiener Manufaktur. Aber vor der Mitte des 18. Jahrhunderts ist kein wirklich bedeutendes Werk deutscher Miniatur zu nennen; alles ist hölzern, steif, mehr zeichnerisch, bunt, ja giftig in der Färbung; überhaupt scheint es sich meistens um Dilettantenarbeiten zu handeln.

TONRELIEF VON JOHANNES HARTMANN

Inzwischen erblüht in England im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter dem Einfuß der Porträtisten Reynolds, Gainsborough und Romney eine Miniaturmalerei, gegenüber der selbst alle französische Rokokominiatur zurücktreten muß. Von dem Hauptmeister Richard Cosway (1740—1821) sind ausgestellt Nr. 153 Bild Georgs III.; Nr. 185 John Tenth(?); Nr. 1210 Junges Mädchen. Von seiner Frau Maria Cecilia Louisa Cosway († 1821) sechs Arbeiten. Hier sind dieselben feinen Damen wie bei Reynolds, schlankgebildet, mit großen umflorten Augen, Parklandschaft im Hintergrund oder der Himmel. Derselbe perlmuttergraue Ton, in dem alle Farben zusammenfließen: das schneeweiße Fleisch, der blendende Hals, die silbergrauen gepuderten Haarwolken, die schimmernde Seide, die weißen Spitzen und ein lichtblauer Frühlingshimmel. Von Georges Engelheart (um 1777) sind sieben schöne Stücke da. Gut vertreten sind auch Schelley (1750—1808); der Züricher Joh. Heinr. Füßli († 1825), der in London lebte, wegen seiner großen Werke berühmt; Gibson, Horace Houe, Hymphry, Andrew Plimer († 1837), Charles Roß († 1815). Eine Anzahl feiner englischer Arbeiten ist in der später eingefügten Sammlung Arnhold[1]). Der große Einfluß, den England im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf den Kontinent ausübt, in der Poesie (Milton), im Gartenbau, in der Architektur, im Kunstgewerbe (Wedgewood), im farbigen Kupferstich, dieser äußert sich ganz besonders in der Miniatur. Unter solcher Einwirkung erblüht zumal in Wien eine ganze Schule von Porträtminiaturisten, deren bedeutendster H. F. Füger ist († 1818). Als Hof- und Kammermaler hochgeehrt, malte er die Kaiser, die Erzherzöge, den hohen Adel (die Grafen Thun, Lichnowska,

1) Nachträglich eingefügt sind auch die Sammlungen Oppenheim und Oliven.

A

Fries, Esterhazy) und die vornehmen Bürgerfamilien; 1798 entsagte er der Miniatur, um sich ganz der großen Malerei zu widmen. Allerdings waren die 13 Bildnisse hier schon alle durch die Wiener Ausstellung bekannt geworden. Füger lehnt sich deutlich an die Engländer an, wie sein Hauptwerk in Berlin, der Freundschaftsbund der drei Gräfinnen Thun, am besten zeigt; er stilisiert aber nicht nach dem schwärmerischen Ideal der Engländer, sondern geht offen auf die Natur los, malt breiter, kräftiger und pastoser, modelliert seine rotuntermalten Fleischtöne mit graublauen Schatten tüchtig, dabei weiß er das Kostüm wundervoll zum Bild zu stimmen; siehe doch beispielsweise den Erzherzog Joseph (Nr. 554), wie leuchtet der hellblaue rotausgeschlageneHusarendolman, pelzverbrämt, vor dem dunklen blaugrauen Himmelsgrunde; oder den Großherzog Ferdinand III., ganz in weiß, weiß das Gesicht, weiß die gepuderte Perücke, schneeweiß die österreichische Uniform, weißer Himmel, nur der hohe Kragenaufschlag ist feuerrot. Auch der Deutschmeisteroffizier, weiß vor dunkelblau (557). Ununterbrochen blüht die Wiener Schule fort bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Von Weixlbaum, Fügers Schüler, Porzellanmaler der Wiener Manufaktur, waren zwei Stücke da, von Daffinger, dem Hauptmeister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwanzig Stücke; er ist der Maler des Wiener Empire; immer die hübschen Frauen mit glänzenden Hälsen, glänzenden Haaren, Spitzen und hellbunten Kleidern. Heiter und hell sind auch die übrigen Meister der Wiener Schule. Ungezwungen in der Haltung, in sauberer Spitzenwäsche, immer in festlicher Stimmung treten die Leute auf. Die Meister: Agricola, Saar, Robert, Adolf und Albert Theer, Waldmüller, Kriehuber sind gut vertreten Man vergleiche damit nun die Berliner Arbeiten. Chodowiecki († 1801) steht ganz allein; von ihm mehrere Damenporträts mit sprühendem Ausdruck (Besitzerin Frau Chodowiecka, Berlin). Dann aber sehe man die Malereien von Foedisch auf Berliner Porzellan (1830—40); die richtigen Spießer sitzen vor dem schwarzlackierten Grund; der Mann mit langer Pfeife, die Frauen in knalligen, blauen und grünen Kleidern, steif geschnürt und plissiert, dick gepufft an den Ärmeln, die Haare mit Wasser glatt gekämmt, kalt und ohne Geist (vergl. auch 1046 und 1047; Nr 342 von Raabe 1823). Kleist hielt es hier nicht aus, Goethe nicht, Heine nicht. Das Vorbild war die Pariser Miniatur des Direktoriums und der Kaiserzeit; aber hier ist die Strenge, der Ernst und die Kälte wirklicher Stil. In Berlin steif, hölzern, spießig. Der Pariser Hauptmeister J. B. J. Augustin († 1832) ist mit einer harfenspielenden Dame und einem Bildnis Ludwigs XVIII. (ca 1820) vertreten. Jean Bapt. Isabey († 1855), Hofmaler Napoleons, Schüler Davids, überschüttet mit Aufträgen, zeigt acht Werke, darunter heroisch-pathetische Frauenporträts mit wallenden Schleiern und wehendem Haar. Von Elisabeth de Brown große Miniatur der Prinzessin von Hohenzollern in stürmischer Parklandschaft. Weitere Werke von S. Dumont, Pascal Gerard († 1839), J. Guerin, Davids Schüler († 1836), Hall, Laurent, Vestier († 1814).

Der Raum fehlt, um auf die Verwendung der Miniaturbilder auf kunstgewerblichen Gegenständen einzugehen; hierdurch wird ihre Wichtigkeit für die Kulturgeschichte jener Zeit erst deutlich. Man läßt sie ein in Dosen von Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt, Lack und Gold, in Nähkästen, Schreibtische und -kästen, Brieftaschen, Stockgriffe, Broschen, Anhänger, Medaillons, Ringe, häufig schreibt man gemütvolle Sprüche auf die Rückseite zum Andenken, oder klebt darauf das Haar der Geliebten.

H. Schmitz-Berlin.

GLASFENSTER NACH KARTON VON O. R. BOSSERT

MÖBELBESCHLAG, ENTWORFEN VOM LEIPZIGER KÜNSTLERBUND

B

TÜRGRIFFE VON ISSLEIB & BEBEL
A NACH ENTWURF VON ARCHITEKT W. HESSLING; B NACH ENTWURF VON ARCHITEKT K. POSER

DAS NEUE MÜNCHENER RATHAUS

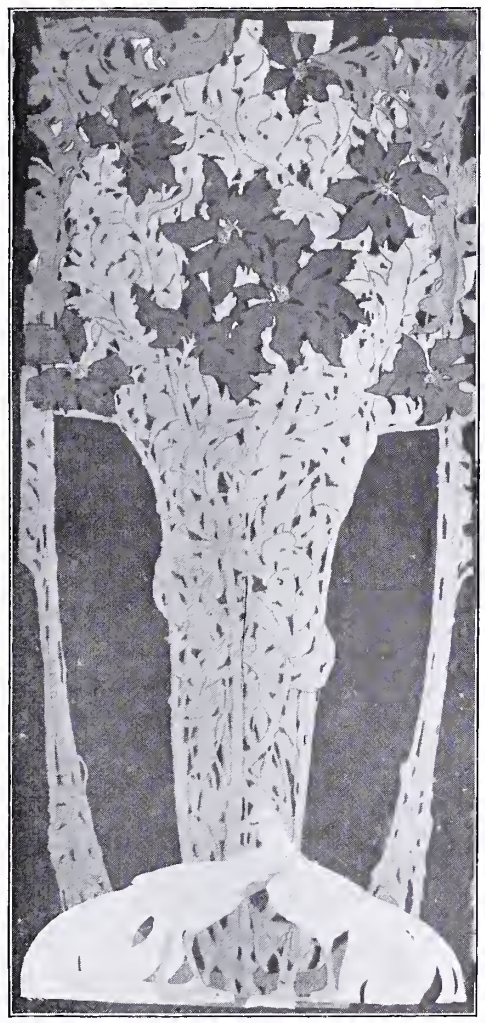
ist nun ganz vom Gerüst befreit und kann als fertiggestellt betrachtet werden. Da zahlreiche illustrierte Zeitschriften bereits die wichtigsten Fassaden-Ansichten reproduziert haben, braucht hier auf das Einzelne des Baues nicht weiter eingegangen zu werden. Der Erbauer, Professor *Georg Hauberrisser,* ist als gründlicher Kenner der Gotik bekannt und hat sein Wissen in geschmackvoller, leider durchaus nicht schöpferischer Weise verwertet. Er hat die alten Formen buchstabengetreu übernommen und kombiniert, ohne den geringsten Versuch zu machen, sie mit einem neuen Geiste, dem Geist der Gegenwart, zu

MÖBELBESCHLAG, FÜR DEN LEIPZIGER KÜNSTLERBUND ENTWORFEN VON MALER HORST-SCHULZE UND BILDHAUER JOHANNES HARTMANN

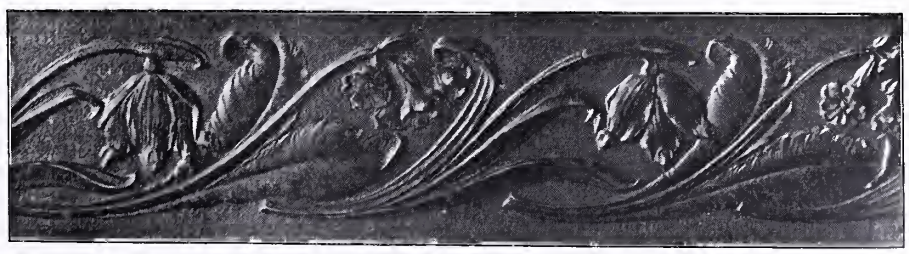
MÖBELBESCHLAG ENTWORFEN VOM LEIPZIGER KÜNSTLERBUND

MÖBELBESCHLAG, ENTWORFEN VOM LEIPZIGER KÜNSTLERBUND

erfüllen Daher besitzen wir im neuen Münchener Rathause nicht mehr als einen anspruchsvollen steinernen Mummenschanz, der weder mit seiner Zeit noch mit seinem Standort irgendwelche Beziehungen besitzt. Der ältere Teil des neuen Rathauses weist zwar ebenfalls gotische Formen auf. Aber er wurde zu einer Zeit erbaut, als die modernen künstlerischen Bestrebungen noch ganz in den Anfängen standen. Zur Zeit der Grundsteinlegung des neuen Teiles hatte sich jedoch die Leistungsfähigkeit der in modernem Geiste schaffenden Baukunst so sehr gehoben, daß kein Grund mehr vorlag, eine sklavische Stilkopie als das »geringere Übel« zu betrachten. Man sagt, die moderne Architektur habe ihre Befähigung zum Monumentalbau noch nicht erwiesen. Das ist ein circulus vitiosus. Wenn man alle Gelegenheiten, einen modernen Architekten vor repräsentative monumentale Aufgaben zu stellen, ungenützt verstreichen läßt, dann wird dieser Befähigungsnachweis überhaupt niemals erbracht werden können. Solange sich nicht das Bewußtsein durchgerungen hat, daß eine entsagungsvolle, epigonenhafte Kopie unter allen Umständen das größere Übel ist, so lange wird an dem betrübenden Tiefstand, der im deutschen Monumentalbauwesen herrscht nichts gebessert werden. Auf den Einwurf, der neue Rathausbau habe sich den gotischen Formen des älteren Teiles anpassen müssen, läßt sich folgendes entgegnen: Es wäre sehr wohl möglich gewesen, diese Anpassung auf *schöpferische,* nicht auf kopistische Weise herbeizuführen. Ein Wettbewerb, der den Architekten eine gewisse Anlehnung an den Geist und die Formsprache der Gotik vorgeschrieben hätte, würde ohne Zweifel eine ganze Reihe diskutabler Resultate erzielt haben. Ich erinnere an die »Gotik« an Messels Wertheimbau in Berlin, ich erinnere an die »Renaissance« in Heinrich Vogelers Güldenkammer im Bremer Rathause. Daß man diesen einwandfreien Weg zu einer ehrlichen Lösung des Problems verschmähte, kann nur als eine Unterlassungssünde betrachtet werden. Und dieses harte Urteil stimmt mit der Ansicht aller Sachverständigen zusammen.



WANDBEHANG — SEIDENAPPLIKATION ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FRITZ RENTSCH



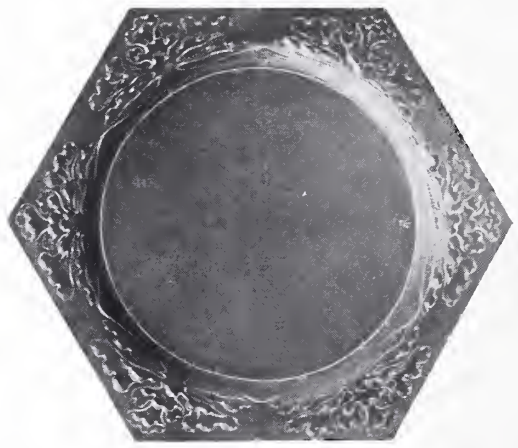
ZIERLEISTE IN ZINNGUSS, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON GUSTAV JACOB

BÜCHERSCHAU

Kling-Klang-Gloria, deutsche Volks- und Kinderlieder. Ausgewählt und in Musik gesetzt von *W. Labler,* illustriert von *H. Leefler* und *J. Urban.* Preis Mark 4.—. (Verlag von F. Tempsky-Wien und G. Freytag-Leipzig).

Es ist ein entzückendes kleines Kunstwerk, dieses Lieder- und Bilderbuch, das sich wohl in kurzer Zeit einen Platz im deutschen Hause erobern wird, in seiner Ausstattung und seinem Inhalt ein echtes Kunstwerk, das mit urwüchsigem Humor den alten Wiener Biedermeier wieder lebendig werden läßt. Mag sein, daß diese Kunst von H. Leefler und J. Urban nicht ganz die Note trifft, die einem kindlichen Gemüt verwandt ist. Dazu sind diese Aquarelle viel zu fein stilisiert und viel zu echt künstlerisch. Darin soll kein Vorwurf für die Verleger liegen, die in diesem Werke zum erstenmal bildende Kunst und Musik in ganz entzückender Weise miteinander in Einklang gebracht

TONMASKE, MODELLIERT VON FELIX PFEIFER



KARTENSCHALE, KUPFER GETRIEBEN, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ALBERT REISS

haben. Es lebt in der Tat in diesen Aquarellen, welche unsere alten deutschen Kinderlieder vom kleinen Rekruten oder dem »Muß i denn, muß i denn« oder dem »Häslein in der Grube« usw. illustrieren, jene eigene kindliche Stimmung, die wir alle noch aus der Jugendzeit, wo man vor Großmutters Knien saß, unvergessen im Herzen tragen. — Buchtechnisch bedeutet die Kling-Klang-Gloria-Sammlung ein kleines durch und durch harmonisch erfaßtes Meisterwerk. Bis auf den Umschlag ist alles von jener feinen Stilisierungskunst, die man speziell vom Wiener Kunstgewerbe her kennt, durchtränkt. Wir zweifeln nicht daran, daß dies Buch deutscher Volks- und Kinderlieder ein echtes Weihnachtsbuch sein wird. Schon seines billigen Preises wegen (Mark 4.—) können wir es mit bestem Gewissen empfehlen. —*n.*

Das Einzelwohnhaus der Neuzeit, herausgegeben von *Erich Haenel* und *Heinrich Tscharmann*. Mit 218 Perspektiven und Grundrissen, sowie 6 farbigen Tafeln. Leipzig, 1907, Verlag von J. J. Weber. Preis in Ganzleinen geb. 7.50 Mark.

Ein Kunsthistoriker und ein bewährter Architekt haben sich zu diesem recht zeitgemäßen Werk zusammengefunden, um all denen, welche mit der Errichtung eines Heims zu tun haben, Mittel und Wege in allen beim Hausbau auftauchenden Fragen, sowohl technischer wie künstlerischer Art zu geben. Es leuchtet beinahe von selbst ein, daß hier durch das von allen hervorragenden Architekten der Neuzeit beigesteuerte Material ein Überblick über die Leistungen unserer modernen Architektur gegeben worden ist, wie man ihn bisher nicht hatte, und daß ein solches Buch des Wohnbaues gleichen praktischen Nutzen für den entwerfenden Bauherrn und ausübenden Handwerker wie für alle solche haben muß, die nicht nur Häuser bauen, um Geschäfte zu machen, sondern den Höhepunkt einer gewissen Eigenkultur in der Errichtung eines künstlerisch durchdachten eigenen Heimes sehen. Es mag wahr sein, daß die Architektur wirklich die unpopulärste aller Künste ist. Ein schlagender Beweis für diese Tatsache ist vielleicht die Kunst des holländischen Volkes, das in der Malerei Werke hervorzubringen gewußt hat, die für uns heute in mancher Hinsicht den Höhepunkt jedweder Kunst überhaupt bedeuten, in der Architektur dagegen nicht einmal solche Leistungen aufzuweisen hat, wie man sie in der Zeit der deutschen Renaissance selbst in dem entlegensten Provinzstädtchen antrifft. Sicher ist auch, daß unter allen Völkern der Deutsche vielleicht mit den ausgesprochensten Sinn für Architektur besitzt. Das beweist seine Geschichte. Freilich hat uns dies eine so ziellose Zeit wie die letzten Jahrzehnte beinahe vergessen gemacht. Heute aber steht man bereits vor einer neuen Entwickelung, die sich, man möchte sagen, im Einzelwohnhaus der Gegenwart zum guten Teil bereits erfüllt hat. Das vorliegende Werk wird, abgesehen von allen rein praktischen Vorzügen, auch zweifellos dazu beitragen, unsere moderne Geschmackskultur dem Wohnhaus gegenüber zu klären. Wenn man heute noch in den Städten mitunter Bauten entstehen sieht, die in ihrer schier unglaublichen Geschmacklosigkeit wie ein Spottgedicht auf die Errungenschaften der letzten Jahre anmuten, so darf man sich wohl der Hoffnung hingeben, daß in der Zukunft das trefflich ausgestattete Handbuch aus dem Verlag von J. J. Weber klärend und fördernd wirken wird. Es sollte auf dem Schreibtisch eines jeden Bauherrn seinen Platz finden.

G. B.

MAPPE IN GESCHNITTENEM LEDER, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON HERMANN KRAUSE

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

FRITZ VON HEIDER. PANTHERFRIES IM BESITZ DES MAGDEBURGER MUSEUMS

DIE KUNSTGEWERBLICHE BEWEGUNG IN MAGDEBURG

VON JULIUS ENGEL

F. Nigg. Signet für
A. Wohlfeld-Magdeburg

UNTER den Städten, welche sich frühzeitig der modernen Bewegung im Kunstgewerbe angenommen haben und durch Berufung geeigneter Kräfte derselben eine neue Pflegestätte bereiteten, muß Magdeburg mit an erster Stelle genannt werden. Es soll hier der Einfluß und der Umfang der neuen Bewegung nach der kunstgewerblichen Seite hin festgestellt und mit wenigen kräftigen Strichen umschrieben werden. Wir werden dabei hauptsächlich vier Gruppen ins Auge fassen: Die Ausstattung des Innenraumes, das Buchdruckgewerbe, die Textilkunst und die Keramik, und es ist bezeichnend für die Entwickelung der neuen Richtung in Magdeburg, daß die auf diesen vier Gebieten entfaltete kunstgewerbliche Tätigkeit nicht im Schoße des Gewerbes selbst erwuchs, sondern ihre Anregungen hauptsächlich Personen zu verdanken hatte, die der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule angehörten und zum Teil noch angehören. Es ist bekannt, daß eine Gruppe Magdeburger Künstler zuerst bei Gelegenheit der Ausstellung in St. Louis die Blicke der Welt auf Magdeburg als eine Kunststadt lenkten. Eine Betrachtung des modernen Kunstgewerbes hat sich deshalb im wesentlichen mit den Persönlichkeiten zu befassen, die heute noch einen solchen Einfluß ausüben.

I. DIE INNENRAUMAUSSTATTUNG.

Die Führerschaft auf dem Gebiete des Innenraums gebührt Albin Müller, der bei der Veröffentlichung dieser Zeilen bereits nicht mehr Magdeburg angehört, sondern einem ehrenvollen Rufe des Großherzogs von Hessen als Professor und Leiter eines eigenen Ateliers nach Darmstadt Folge geleistet hat. Müller hat in Dresden frische Lorbeeren geerntet. Seine unermüdliche Schaffenslust, die ihm Magdeburg fast zu eng werden ließ, hat sich inzwischen schon wieder in so reger Weise betätigt, daß wir nicht nur eine Auslese neuer Formen und Geräte der Kleinkunst, sondern auch eine neue Zimmereinrichtung vorführen können. Zunächst aber sei noch ein kurzer Nachtrag zur Dresdener Ausstellung gestattet. Es liegt nämlich eine bisher noch nicht bekannte Ansicht des Trauzimmers und des Empfangszimmers vor, die wir dem Leserkreise nicht vorenthalten dürfen. Das um so mehr, als Magdeburger Kunstgewerbefleiß und künstlerisches Streben eng mit ihnen verbunden sind und die Räume nach ihrer Zweckbestimmung im öffentlichen Leben der Stadt gerade in diesen Tagen Gegenstand des Studiums und der Beachtung weiter Kreise sind. Müller war nicht bloß zum Berater der Provinz Sachsen auf der Ausstellung ausersehen, sondern die Schöpfung des von einem Kunstfreunde gestifteten Standesamtszimmers, des Wohn- und Empfangszimmers im neuen städtischen Museum und eines Herrenarbeitszimmers war ihm von den städtischen Behörden übertragen worden. Diese Aufträge verdienen besondere Anerkennung, weil sie den dabei beteiligten Magdeburger Firmen, die sich ihrer Aufgabe in vorzüglicher Weise entledigten, Gelegenheit gaben, sich im Großen geschlossen zu betätigen und von ihrer handwerklichen Kunstfertigkeit überzeugende Proben abzulegen. Freilich hätte man es den Gewerbetreibenden ohne künstlerische Unterstützung allein überlassen, sich zu äußern, so würde man auch diesmal über die Resultate früherer Ausstellungen — die verbesserte Auflage und die meisterhaftere Technik zugegeben — kaum hinausgekommen sein. Von *Kunst* im neuzeitlichen Sinne hätte man dann aber wohl schwerlich reden können. An solchen Leistungen hat es ja auch in Dresden nicht gefehlt und vermutlich hätte auch Magdeburg ebenfalls Erfolge errungen. Daß man aber gerade bei der Gelegenheit von dieser Stadt als einer Führerin im modernen Kunstgewerbe sprach, verdankt sie wesentlich dem Einspruche und der künstlerischen Eigenart Albin Müllers. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einen kritischen Einwand gegen das Trauzimmer zu erwähnen, der seinen Weg in die

Öffentlichkeit nahm und dahin Ausdruck fand, das Trauzimmer in seiner feierlichen Stimmung sei verfehlt, weil es sich dabei doch nur um ein Bureau handele. Aber mir scheint gerade in dieser künstlerischen Stimmung das wesentliche Verdienst des Meisters zu liegen, der in neuen Formen eines ähnlichen Eindrucks Herr geworden ist, wie er uns so leicht beim Betreten alter deutscher Rathäuser überkommt. Man hat Albin Müller in dem bewußten Falle den mystischen Tischler des Trauzimmers genannt. Wenn man mit dem Wort Mystik den geheimnisvollen Zauber, den große Kunstwerke unmittelbar in die Seele des Menschen hineintragen, ausdrücken will, so kann man in dieser Kritik nur ein Lob erblicken. Denn in der Hinsicht ist eigentlich jede wirklich große Kunstschöpfung ein Stück mystischen Erlebens. Verbindet man dagegen, wie es heute leider zu oft geschieht, mit dem gleichen Begriff die Vorstellung des Unklaren und Planlosen, so kann man Albin Müller gegen einen derartigen Vorwurf mit allen Mitteln in Schutz nehmen. Gerade ein Trauzimmer sollte in seiner architektonischen Ausstattung einen besonders starken Stimmungsgehalt offenbaren. Mir will scheinen, als ob Albin Müller speziell mit diesem Werk neue Ziele und Wege gewiesen hat, die sich vielleicht erst in einer späten Zukunft ganz erfüllen. Denn Albin Müller ist ein zielbewußter Wanderer und einer der wenigen Künstler, der gleichzeitig auch als Techniker eminent dasteht. Müllers Tätigkeit erstreckt sich auf alles, was der Innenraum erfordert, von der Decke mit seinen Beleuchtungskörpern bis zum Teppich oder Linoleumbelag des Fußbodens. So sind wir auch in der Lage, Arbeiten in Glas, Schmiedeeisen, Zinn und Kupfer von ihm zu bringen, in denen man seine charakteristische Handschrift auf den ersten Blick wiedererkennt. In dieser Kleinkunst aber hat er sich vornehmlich der Bearbeitung zweier Stoffe zugewandt, die er meisterlich beherrscht, dem Serpentinstein und dem Gußeisen.

Wie Albin Müller in diesen Materialien zu reden weiß, die mannigfachen Gebrauchsgegenstände, die seiner Hand entwachsen, bildnerisch zu formen und jedes Material nach seiner Eigenart stilgemäß zu behandeln versteht, ist außerordentlich herzerfreuend und anerkennungswert. Wenn man den Künstler auf diesem weiten Felde der Tätigkeit erblickt, Gegenstand für Gegenstand aneinander reihend und einem größeren Ganzen harmonisch einfügend, so hat man unwillkürlich das Gefühl, zumal bei seinem ersichtlichen Bestreben, aus einem großen Innenleben herauszuschaffen, daß seiner Gestaltungskraft ein größerer Wurf, ein öffentlichen Zwecken dienendes Gebäude oder einen Kultusraum einheitlich nach neuen Gesichtspunkten zu bilden, wohl auch gelingen müßte. Albin Müller ist sicher der Mann, unabhängig von allen Traditionen, neue Werte zu schaffen und sich einer großen eigenartigen Aufgabe, wie ich sie andeutete, wenn sie an ihn heranträte, vorzüglich zu entledigen. Hoffen wir, daß sein Werdegang ihm gestattet, sich auch nach dieser Seite hin voll auszuleben! — Das deutsche Kunstgewerbe der Gegenwart rechnet schon lange mit ihm als einem maßgebenden Faktor.

II. DAS BUCHDRUCKGEWERBE UND DIE TEXTILKUNST.

Einen Künstler von stark ausgesprochener Eigenart besitzt Magdeburg in *Ferdinand Nigg*. Sein Gebiet ist die Fläche, die er meisterlich zu behandeln versteht. So wird er zu einem Mittelpunkt aller jener Gewerbe, deren Ausdrucksmittel die Fläche ist, vor allem des Buchdruckgewerbes und der Textilkunst. Heute noch muß sich die Bewegung um einzelne starke Persönlichkeiten gruppieren, die imstande sind, Wirkungen auf das Gewerbe auszuüben. Das sind Persönlichkeiten, die befähigt sind, sich selbst und nichts Angelerntes auszusprechen und die dadurch auch immer stilgemäß wirken. Wirklichen Kulturwert hat ein Tun nur, wenn es auf dem Fundament eines selbsterworbenen tüchtigen Fachkönnens beruht. Die Persönlichkeit muß in dem Sachstil aufgehen, das Notwendige mit dem Empfinden Hand in Hand gehen, um zu wahrem Leben zu gelangen. Ferdinand Nigg, der kürzlich den Professortitel erhielt, erfüllt diese Bedingungen in vollkommener Weise. Er hat nicht allein in der Druckerei gelernt, sondern auch jahrelang als Maler, Lithograph und Zeichner in großen Betrieben gearbeitet, bis er als selbständiger Künstler seine eigenen Wege ging, um in jeder Beziehung vorbildlich zu wirken. Das gedruckte schlechte Blatt kommt in hunderttausend Hände und übt seine unheilvolle Wirkung auf die Seele aus, während das Gute und Schöne dieselbe unbewußt veredelt, indem es sanftere und harmonische Schwingungen auslöst. Diejenigen, die erkennen, was schön ist, sind berufene Lehrer ihres Volkes, aber diejenigen, die ausüben, sind wahre Träger der Volksgesittung, und die Gewerbe sollten es lernen, daß sie mit der Ausübung ihres Berufes auch einen hohen ethischen Wert verbinden können. Eine solche Auffassung adelt das Handwerk. Seine eigene Wertung in der Nation wird steigen, wenn es bewußt die Wege gesunder Zweckmäßigkeit und Schönheit wandelt. Nigg geht und zeigt solche Wege. Die Art, wie er dem Schlendrian der Akzidenzdruckerei entgegentritt und ihrer Hilfslosigkeit Rettung darbietet, ist geradezu klassisch. Er korrigiert das ausgegebene Rechnungsformular oder den Briefkopf oder einen anderen Drucksatz und gibt ihn zurück mit der Randglosse: So müßt ihr's machen.

In der Entwickelung der Textilbranche hat sich Nigg ebenfalls verdient gemacht. Er hat in der Herstellung seiner Wandteppiche und Kissen in Kreuzstich mit dicken Wollfäden Vorbilder gegeben, an denen unsere Frauen im besonderen lernen können, wenn sie erst erkannt haben werden, worauf die Schönheit dieser Arbeiten beruht. Das Gefallen daran wächst durch das Anschauen. Das ist schon ein hoch anzuschlagender innerlicher Gewinn. Man wird aber auch alsdann allmählich das monumentale Gesetz erkennen, das der Künstler ohne alle Aufdringlichkeit in ihnen ausgesprochen hat, die vollständige

Abwesenheit einer naturalistischen Nachahmung, das Verharren der Formen in der Fläche, das dem Zwecke des Gewebes entspricht, die großzügige Linienführung, die ruhige Verteilung der Massen, die Harmonie der Farben, wenn man das Original zu betrachten Gelegenheit hat und die mit den einfachsten Mitteln erreichte Gesamtwirkung, die an Ausdrucksfähigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Wenn man erwägt, daß Nigg Leiter der Fachklasse für Buchschmuck und zurzeit auch für Textilarbeiten an der Kunstgewebe- und Handwerkerschule ist, so wird man seinen Einfluß auf das Magdeburger Gewerbe, zumal beiden Fachklassen, ersterer mit Unterstützung der Buchdruckerinnung, ein werkstattlicher Unterricht angegliedert ist, einigermaßen abschätzen können. Die nachfolgend reproduzierten Arbeiten machen keineswegs den Anspruch, mit dem höchsten künstlerischen Maß gemessen zu werden, sondern sind bloß als vollgültige Proben auf dem Wege der allgemeinen Entwickelung dieses Zweiges anzusehen. So muß man in ihnen vor allem zweierlei erkennen, nämlich, daß das Einfache der Ausgangspunkt für jede gute Kunst ist, und daß das Schöne in den allermeisten Fällen auch einfach ist.

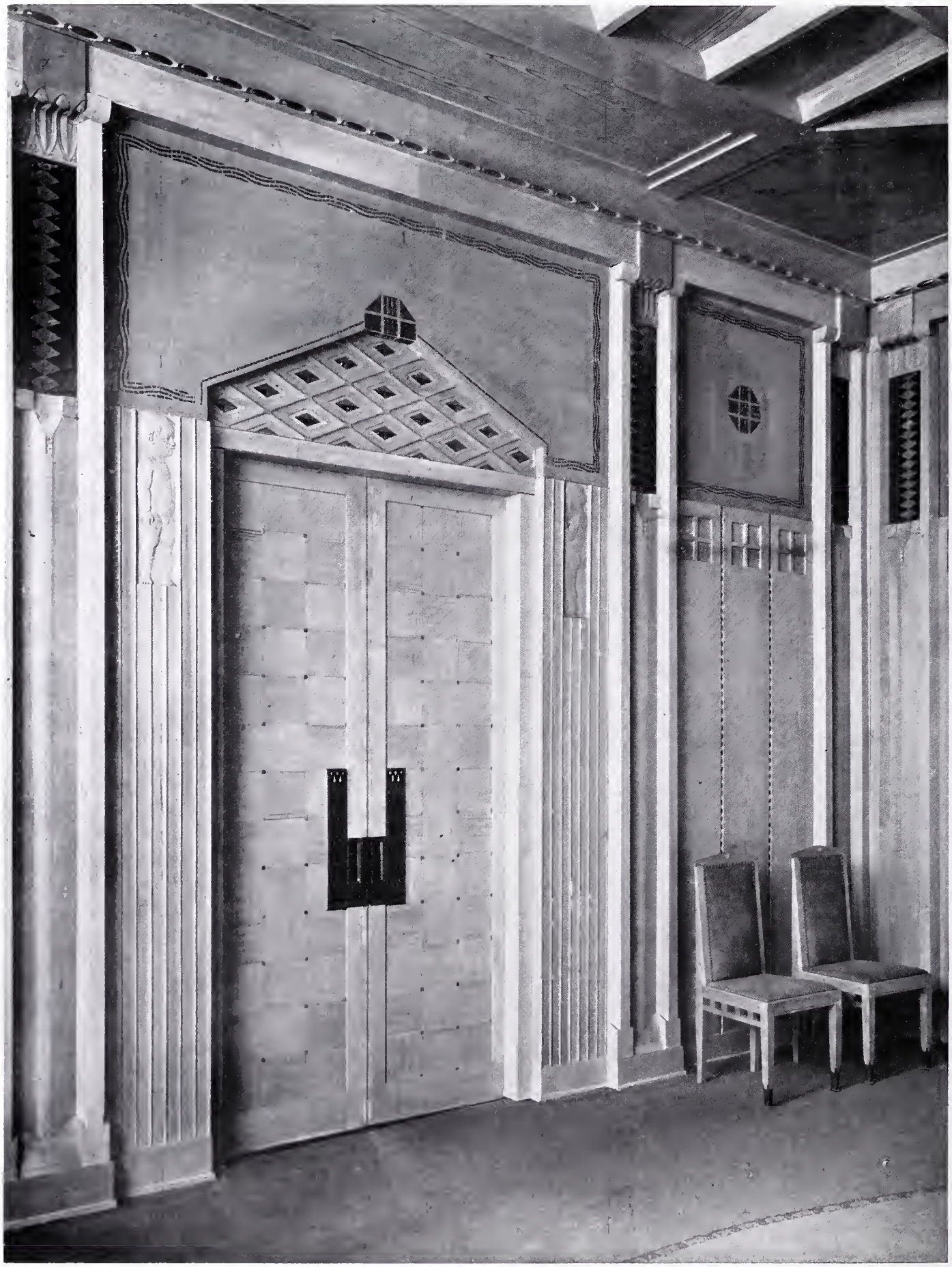
III. DIE KERAMIK.

Seit Böttger im Jahre 1709 in der als Haarpuder benutzten Schnorrischen Erde das Kaolin entdeckte, jenen Bestandteil, der der keramischen Industrie ihren Weg aus den irdenen Sphären zu denen »höherer« Kunst ebnete, hat diese Kunst ihren Weg durch Niederungen und über Höhen genommen. Sie ist nicht immer das verwöhnte Salonkind der besseren Kreise geblieben, sondern wie alles andere in den letzten Dezennien zum Teil dem nivellierenden Geschäftsgeist der Warenhausindustrie verfallen. Erst die neue kunstgewerbliche Bewegung der letzten Jahre hat auch diesem Kunstzweige Entwickelungsmöglichkeiten eröffnet, die noch keineswegs zu überschauen sind. Es handelt sich darum, das keramische Erzeugnis viel weiteren kulturellen Forderungen als bisher dienstbar zu machen, seine künstlerischen Ausdrucksmittel teils bedeutend zu erhöhen und es andererseits zu einem Funktionsmittel der Architektur zu stempeln. In letzterer Hinsicht dient es heute noch erst in der Fortsetzung der guten Traditionen der della Robbias und der deutschen Meister der Renaissance der Innenraumkunst. Aber wer kann wissen, ob nicht die Zukunft gerade diesem Zweige noch größere Aufgaben zuweisen und ob nicht dieses allen koloristischen Reizen zugängliche Material doch eines Tages ein Wort auch in der Gestaltung unserer Außenwelt mitreden wird.

Fritz von Heider, der mittlere Namensträger dieser ansehnlichen keramischen Künstlerfamilie, ist der Mittelpunkt der neuen Bewegung auf diesem Gebiete in Magdeburg. Schon in St. Louis war er mit seinem damals noch ebenfalls Magdeburg angehörigen Bruder, dem jetzigen Stuttgarter Professor Hans von Heider vereint in bahnbrechender Weise tätig. Auf der Dresdener Ausstellung waren beide gut vertreten. Durch seine Tätigkeit als Lehrer und Leiter der keramischen Werkstätte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule einerseits und durch seine Verbindung mit ausführenden Firmen andererseits ist Fritz von Heider in der Lage, in besonders nachhaltiger Wirkung das keramische Gewerbe günstig zu beeinflussen. Dieses hat übrigens in Magdeburg eine, wenn auch nicht kontinuierliche Tradition. Herr Bankier Alenfeld besitzt eine ansehnliche Sammlung keramischer Erzeugnisse aus der alten Magdeburger Steingutfabrik, die in künstlerischer Hinsicht allerdings nichts Erhebliches leistete. Die Herstellung von Ziergefäßen nach den Formen und Angaben von Heiders hat die Firma Reps & Trinte in letzter Zeit aufgenommen. Auch die Buckauer Porzellanfabrik hat bereits einen Anfang gemacht, neuere Wege zu betreten, während die Firma Paul & Miller der neuen Bewegung mit Ernst und Verständnis entgegenkommt. Die Schulwerkstatt kann, leider bis jetzt noch in ihren Einrichtungen beschränkt, sich größeren kunstvollen Arbeiten nicht zuwenden, sondern muß sich in der Hauptsache auf ein geschmackvolles Dekor und Herstellung kleinerer Gefäße und Fliesen beschränken. Immerhin darf unter der bewährten Leitung von Heiders das Ersprießlichste auf diesem Felde Magdeburger Kunst erwartet werden.

Wenn man die Verhältnisse in dem hier allerdings etwas eng gezogenen Rahmen überschaut, so darf sich niemand wundern, diesen oder jenen tüchtigen Meister der Schule oder der Werkstatt nicht erwähnt zu finden. Triebkraft und Fähigkeiten sind überall latent vorhanden und können durch den neuen Geist geweckt werden. Von den kunstgewerblichen Firmen, die sich in Dresden mit auszeichneten, verdienen außer den übrigens auch unter den betreffenden Abbildungen als Ausführende genannten Herren Encke, Grimpe, Heimster jun. und Stahl, die als Möbelfabriken und Tischlereien durchaus auf der Höhe stehen, noch die Namen Duchrow und Goergens auf dem Gebiete der Kunstverglasungen, Held als Gravieranstalt, Laubisch als Kunstschlosser und Liebau auf dem Felde der Beleuchtungskörper, vor allem auch Walter Buhtz als Buchbindermeister und Wohlfeld als Drucker Erwähnung.

Eine andere Frage, die zum Schlusse der Betrachtung wert erscheinen dürfte, ist die, ob die Gewerbetreibenden Magdeburgs die gegebenen Anregungen selbständig in einer Weise fördern werden, daß man wirklich von Magdeburg als einer Kunststadt wird reden können. In Anbetracht der großen, von den städtischen Behörden in dieser Richtung dargebrachten Opfer — man darf hier auch an das erst vor wenigen Tagen der Öffentlichkeit übergebene neue städtische Museum erinnern — möchte man aufrichtig wünschen, daß der Erfolg nicht ausbleibe. Aber dazu gehören noch mehr als Geld und guter Wille, die an sich schon so schätzenswert sind. Vor allem gehört dazu der geistige Untergrund, die künstlerischen Fragen der Neuzeit in ihrem richtigen Verhältnis zur Kultur der Gegenwart zu ermessen und sie zu Elementen einer künftigen Volksbildung zu gestalten. Nur unter dieser Bedingung kann von einer Entwickelungsfähig-



ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
TRAUZIMMER DER STADT MAGDEBURG

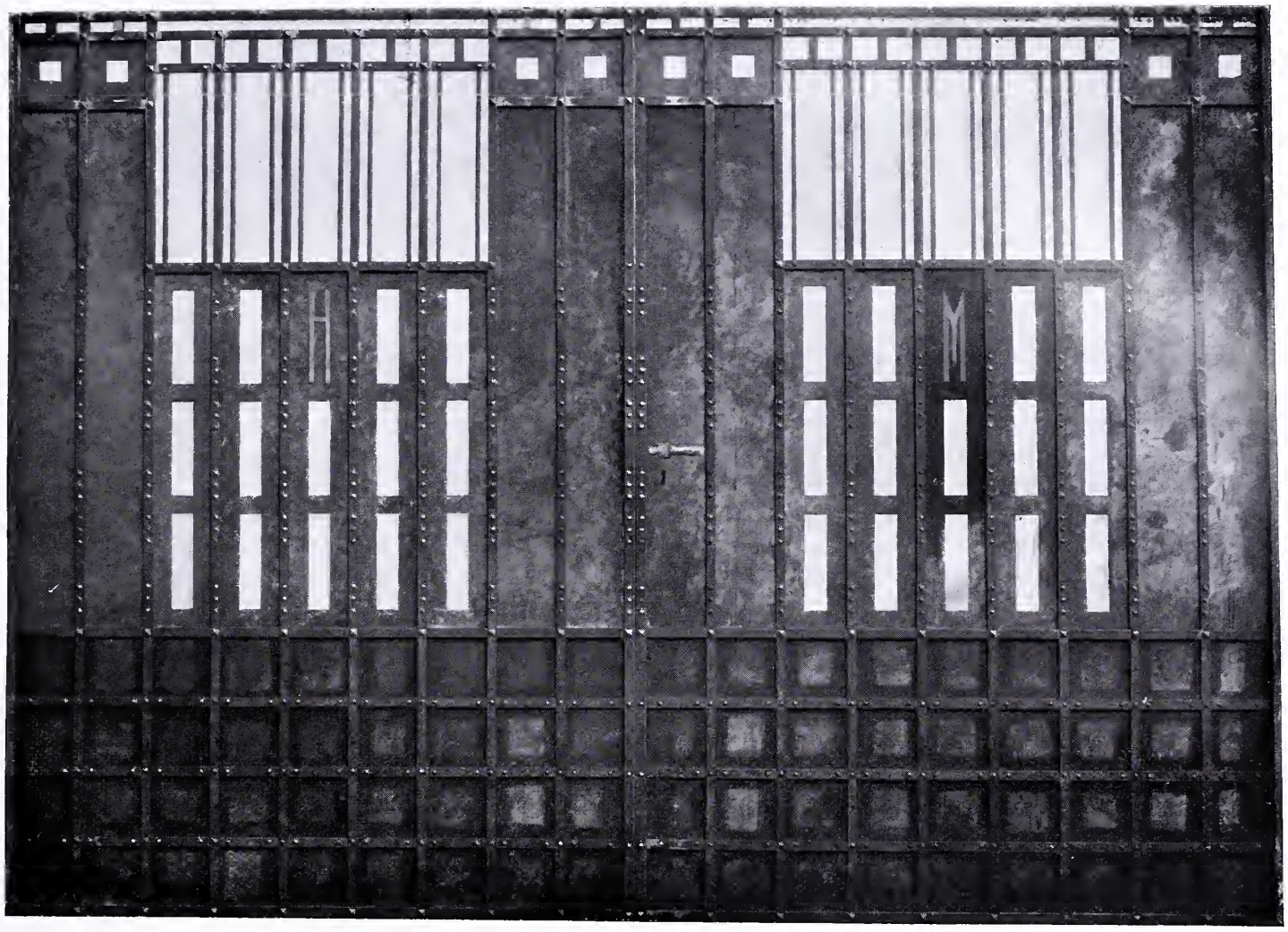
AUSFÜHRUNG: TH. ENCKE
STÜHLE: HEIMSTER JUN.
RELIEFS: KARL WEGNER-MAGDEBURG

ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
WOHN- UND EMPFANGSZIMMER DES
STÄDTISCHEN MUSEUMS IN MAGDEBURG

AUSFÜHRUNG: TH. ENCKE-MAGDEBURG

ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
WOHNZIMMER IN DOPPELTER ANSICHT

AUSFÜHRUNG VON
TH. ENCKE-MAGDEBURG

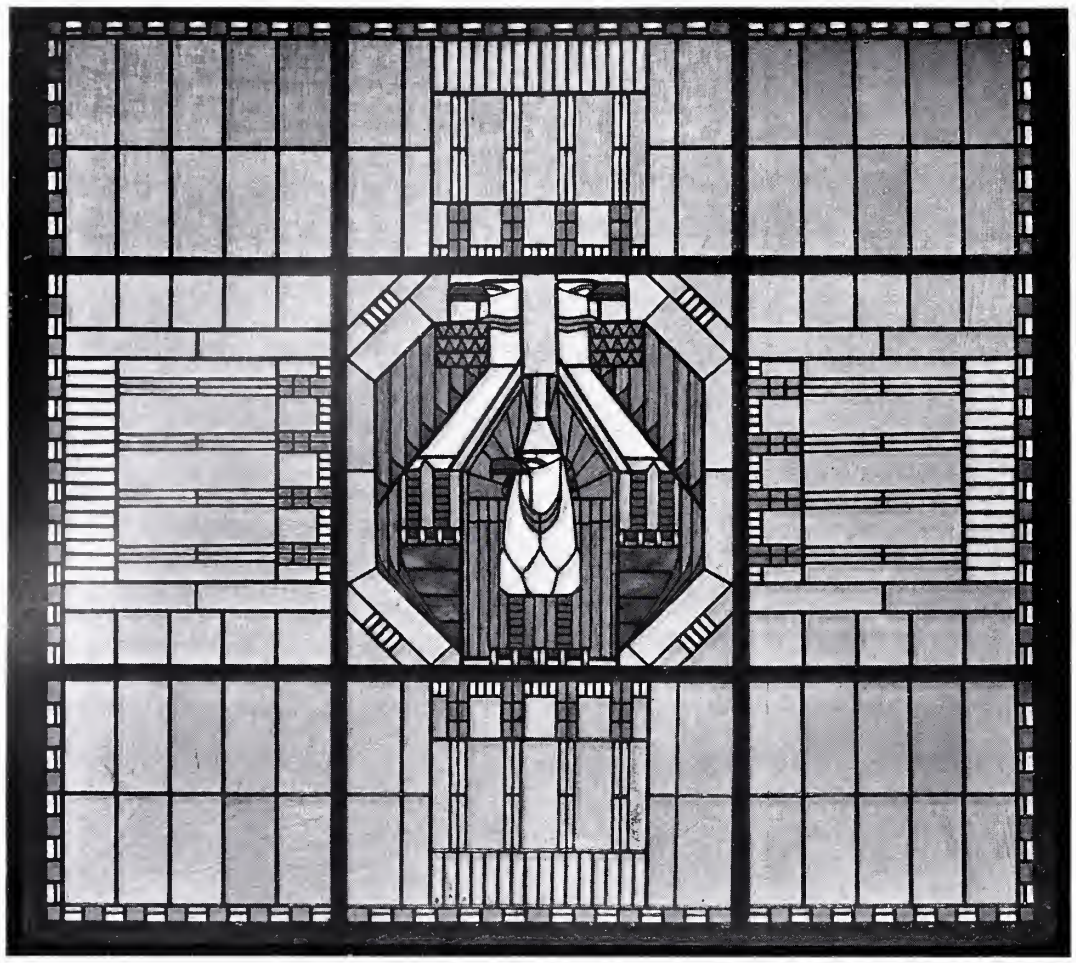


ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT). SCHMIEDE-EISERNES GITTER

keit überhaupt die Rede sein. Seine weltgebietende Stellung in der Maschinenindustrie und sonstige Handelsinteressen haben Magdeburg in eine ziemlich einseitige Richtung getrieben. Handel und Wandel genügen aber erfahrungsgemäß nicht, der Volksseele die zur Höherbildung wichtigen ethischen Kulturwerte zu verleihen. Allerdings herrscht ein reger sich durch Veranstaltungen intellektueller Art vielfach kundgebender und solche unterstützender Geist in der Stadt. Aber all das ist nicht der Pulsschlag der Volksseele, deren Boden die Kunst erwächst. Leicht ist es gewiß nicht, diesen Boden zu bereiten, wenn nicht die Natur mit landschaftlichen Reizen, mit Anziehungspunkten für den heute so wichtigen Fremdenverkehr solche Bestrebungen unterstützt und anheimelnde alte Bauwerke

ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT). TINTENFASS IN GUSSEISEN. AUSFÜHRUNG DER FÜRSTL. STOLBERGSCHEN EISENGIESSEREI ILSENBURG

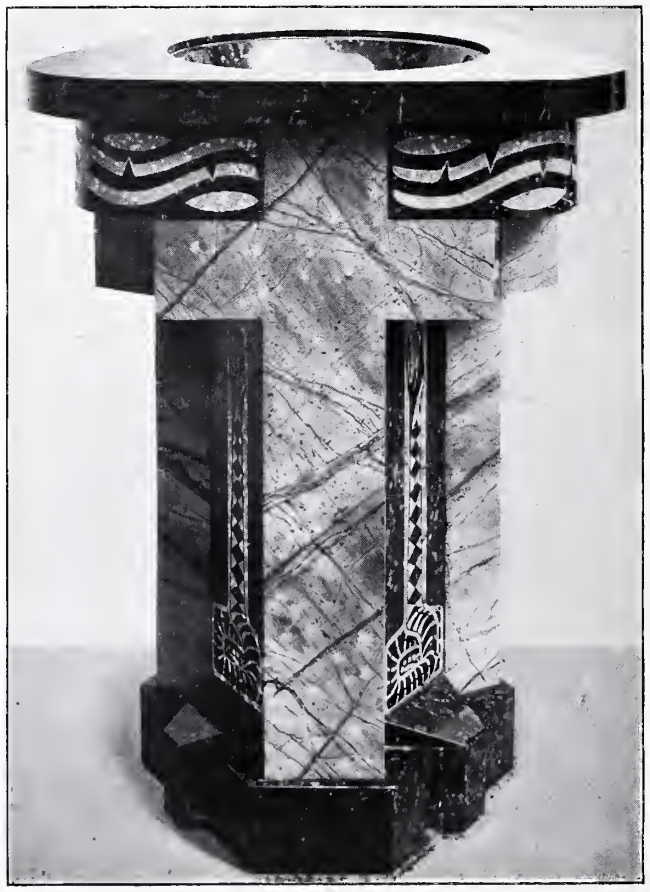
einer vergangenen Kunstperiode den Besucher in ihre heitere Wunderwelt schließen. Aber Magdeburg war eine Kunststadt, so gut wie eine im Reich, ehe die Tillyschen Feuerbüchsen mit der »Magd, die dem Kaiser den Tanz versagt«, ihr hartes Wort sprachen und die Kroaten ihr Gewand zerrissen. Vor jener Zeit sonnte sich diese Magd in bischöflichen Diensten, in kaiserlicher Huld, und noch zeugt der Kranz ihrer schlanken Doppeltürme, voran der stolze Dom, von ihrer Schöne und Pracht. Neuzeitliches Denken im Reformationszeitalter schlug ihr und damit dem Vaterlande unheilvolle Wunden. Neuzeitliches Denken im zweiten Jahrtausend wird zeigen, ob es ihr gelingt, durch eigene Kraft ihren früheren Rang unter den deutschen Kunst- und Kulturstätten wieder zu erlangen.



ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
KUNSTVERGLASUNG

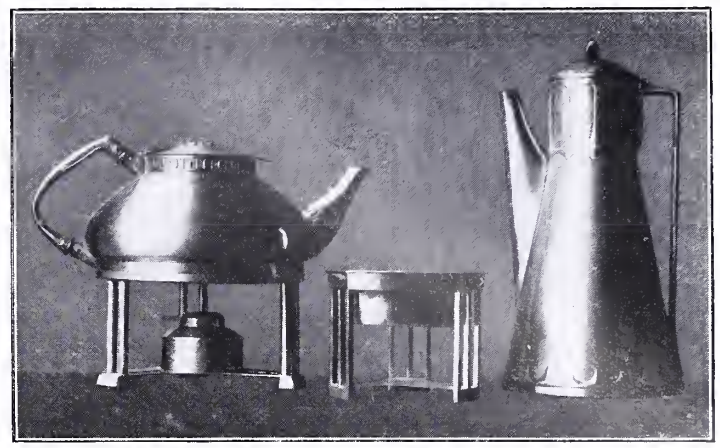
AUSFÜHRUNG: W. DUCHROW
IN MAGDEBURG

ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
ASCHENURNE MIT UMRAHMUNG



ALBIN MÜLLER (JETZT DARMSTADT):
TAUFSTEIN

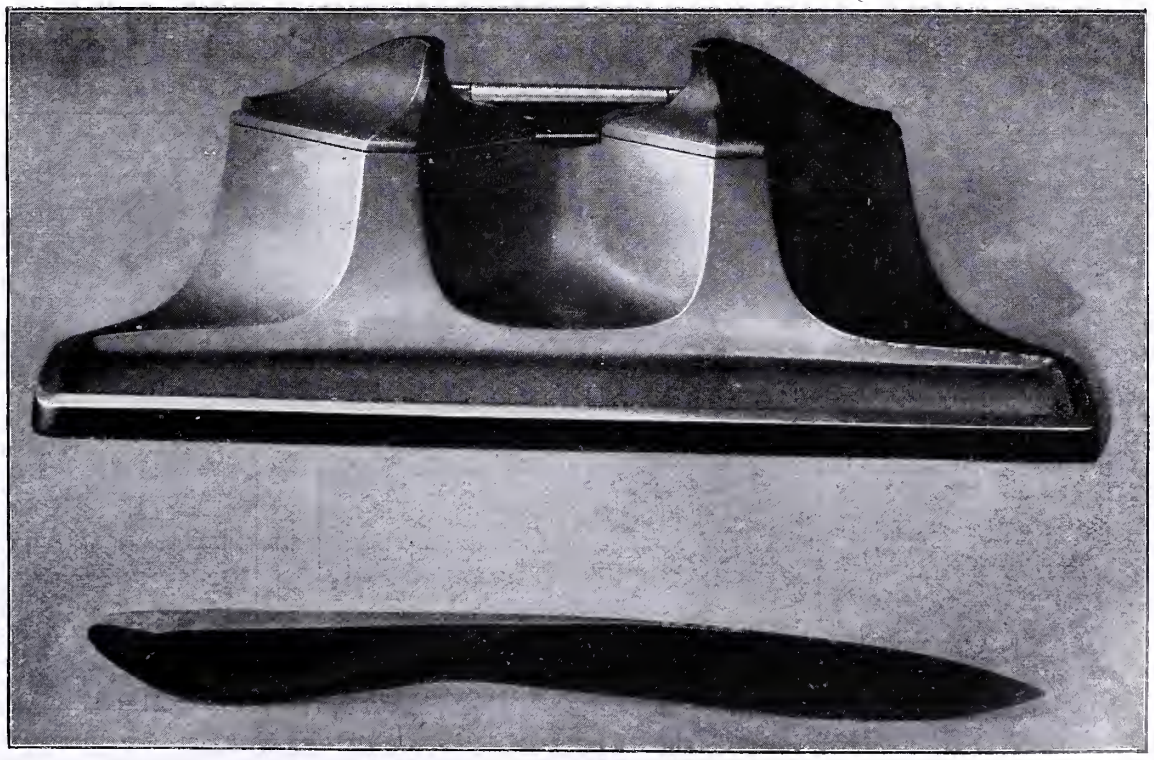
AUSFÜHRUNG SÄCHSISCHE SERPENTINSTEINWERKE ZÖBLITZ

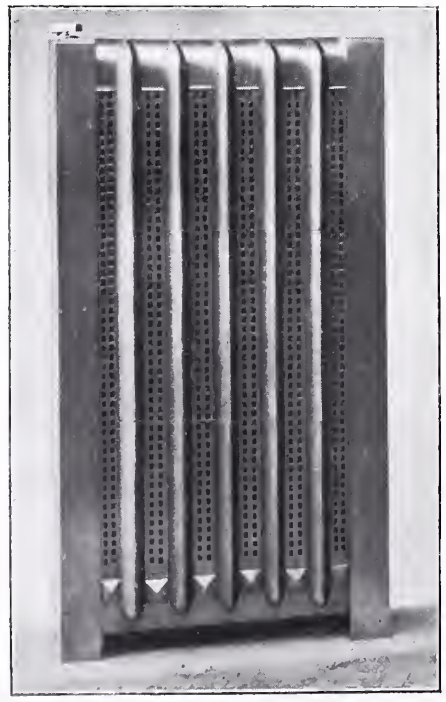


ALBIN MÜLLER. ZINN- UND KUPFERGEFÄSSE.

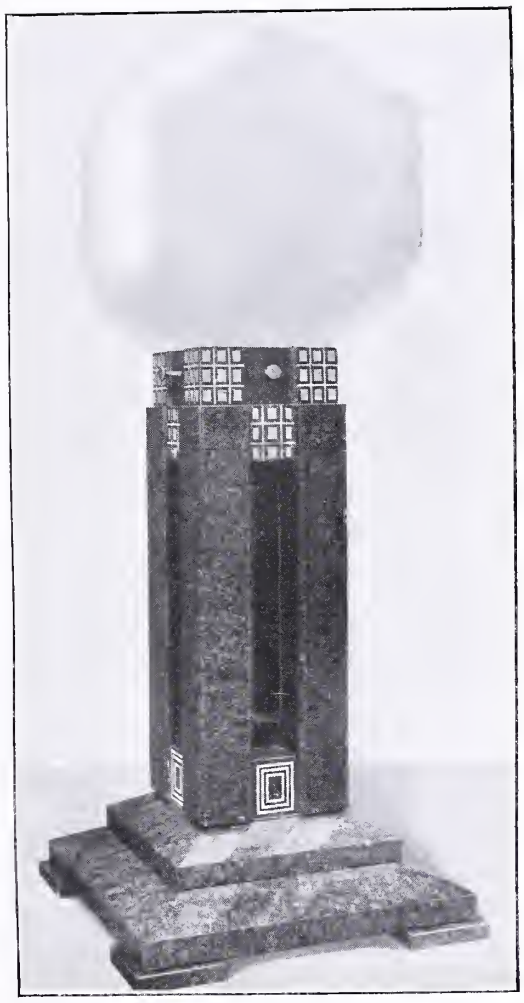
ALBIN MÜLLER. GUSSEISEN-GEGENSTÄNDE. AUSFÜHRUNG

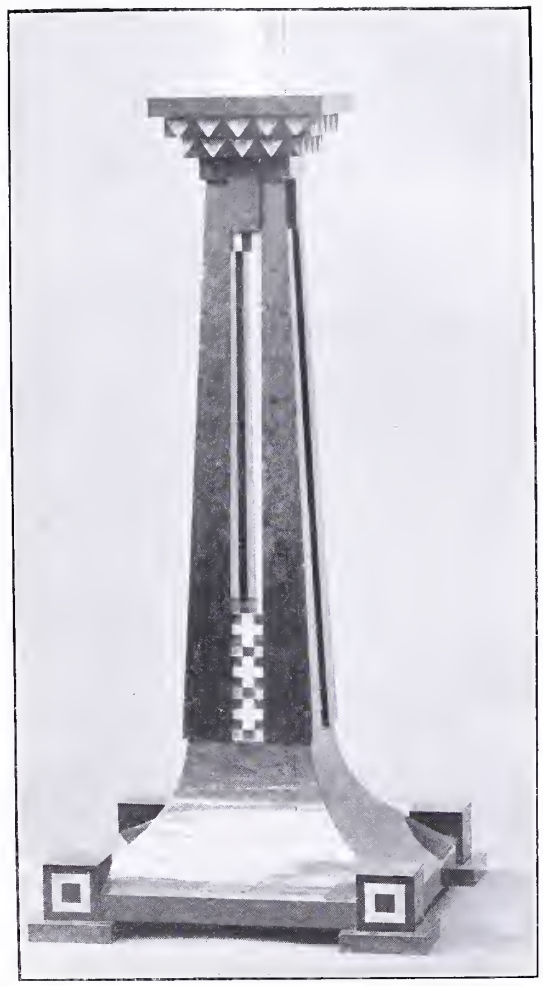
DER FÜRSTLICH STOLBERGSCHEN EISENGIESSEREI ILSENBURG.



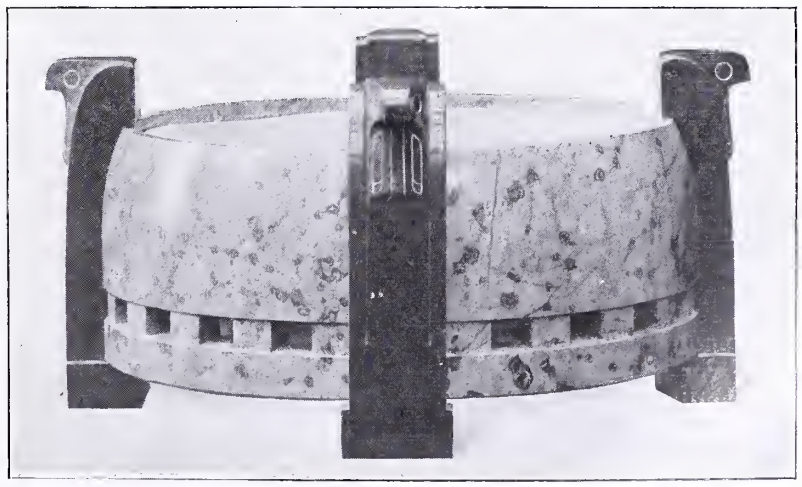


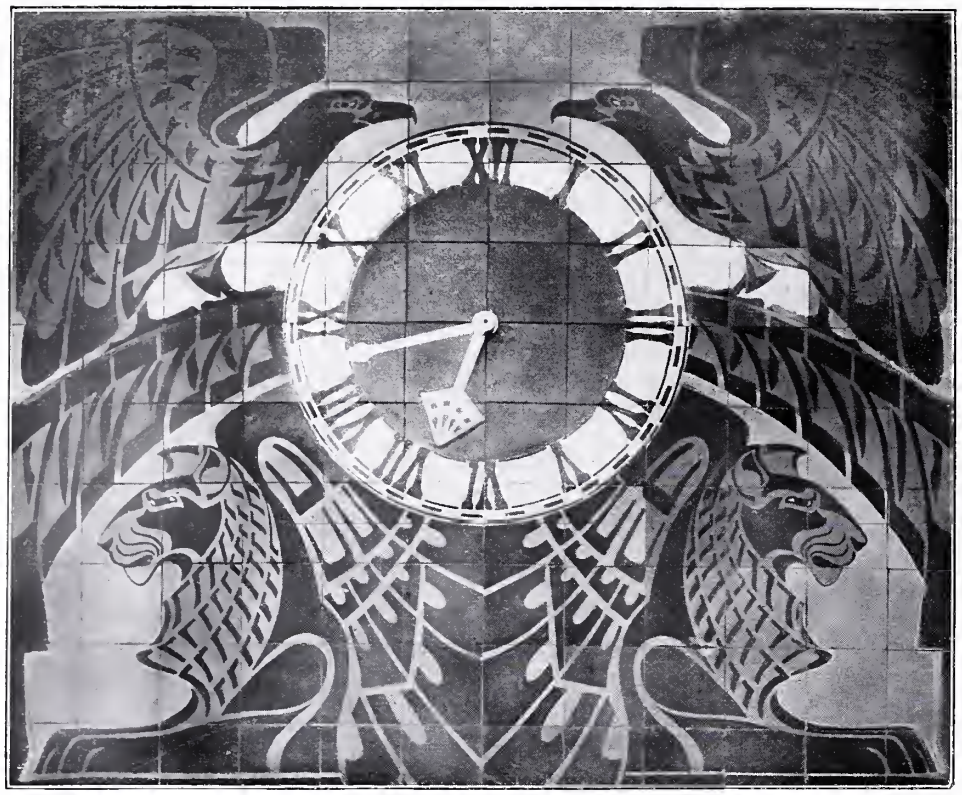
ALBIN MÜLLER. GUSSEISERNE GEGENSTÄNDE UND MÖBEL. AUSFÜHRUNG DER FÜRSTLICH STOLBERGSCHEN EISENGIESSEREI ILSENBURG. RADIATOR VON HERMANN LIEBAU IN MAGDEBURG





ALBIN MÜLLER: SERPENTINSTEINARBEITEN
AUSFÜHRUNG: SÄCHSISCHE SERPENTINSTEINWERKE ZÖBLITZ





[FRITZ VON HEIDER: UHRUMRAHMUNG — AUSFÜHRUNG VON PAUL & MILLER IN MAGDEBURG

(Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg)

DIE BUCHKUNST DER ALTEN MEISTER

UNTER dieser Devise ist im Berliner Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung veranstaltet worden, deren Hauptzweck ist, die große Erwerbung der Bibliothek vom vorigen Jahre zu zeigen: die Sammlung alter Bücher des im Jahre 1904 zu Berlin gestorbenen Architekten Hans Grisebach[1]). Indem man den Besitz der Ornamentstichsammlung und der Lipperheideschen Kostümbibliothek ergänzend hinzuzog, vermochte man einen nahezu vollständigen Begriff von der Geschichte der Buchausstattung zu geben. Wir benutzen die Ausstellung als Grundlage, um die wichtigsten Anhaltspunkte zu gewinnen, aus denen sich das Gesamtbild der Entwickelung zusammensetzt.

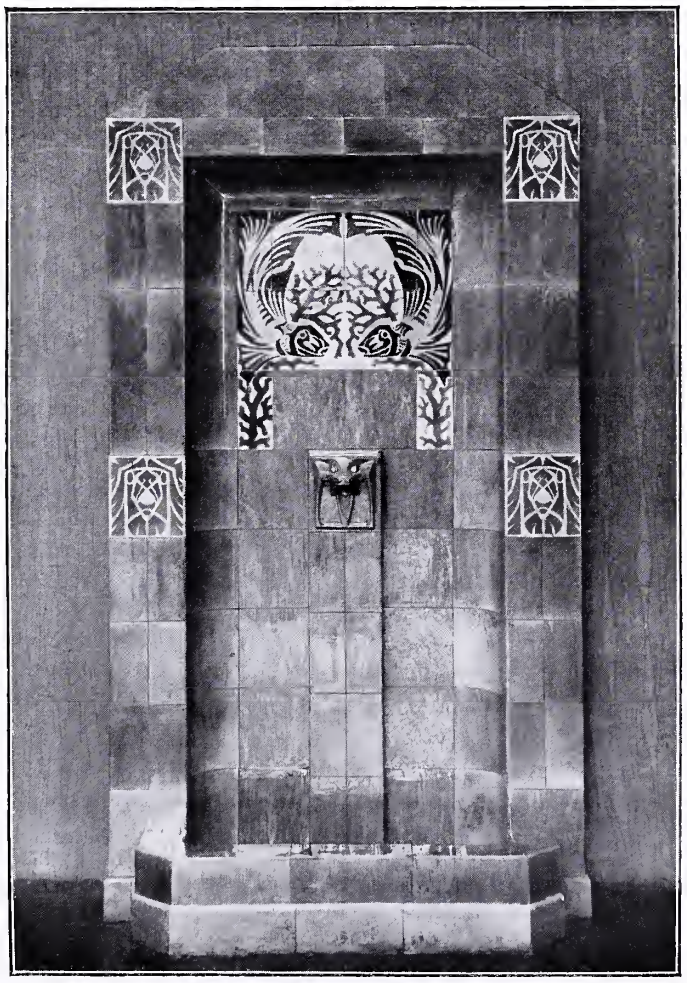
1. Die Periode des *geschriebenen Buches*, als Vorstufe des gedruckten Buches, kann nur in ihren Hauptmomenten gestreift werden. Es sei erinnert an die karolingischen Schreibschulen Frankreichs im 8. und 9 Jahrhundert, die an die spätrömischen Handschriften anknüpfen, in kleiner eleganter lateinischer Schrift geschrieben sind, häufig in Gold auf Purpurgrund, und in ihren Initialen eine Mischung von angelsächsischen Flechtmotiven mit orientalischen Ornamenten (Stoffmustern, Akanthusblättern, Vögeln und Tierköpfen) verraten; dann an die ottonischen Schreibstuben, vor allem von St. Gallen und der Reichenau, die jene Uberlieferungen weiter pflegen, ohne Neues hinzuzutun. Im 12. Jahrhundert nimmt die Schrift dann einen strengen, schweren Charakter an; große rotgemalte Kapitalen werden für die Kapiteleinleitungen verwendet; die Initialen, gebildet aus geflochtenen Bändern, die in Blattspitzen endigen, werden in dicken, schwarzen Umrissen gezeichnet, worein die grellen Farben flächig eingefüllt werden, dekorative Bildungen, wie sie niemals schöner gemacht worden sind. Mit dem 13. Jahrhundert, dem spätromanischen Stil, wird die Antiqua bewegter, die Ecken biegen sich schärfer, der Leib der großen Buchstaben beginnt anzuschwellen, die Umwandlung der Gotik bereitet sich vor. Aber noch einmal entwickelt die spätromanische Ornamentik ihre ganze Kraft, besonders in Deutschland in der sächsischen Miniatorenschule bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Große Initialen, breit und malerisch, grell gefärbt, aus krausen lappigen Akanthusranken gebildet, langgezogene Drachen hindurchschießend, ihre Schwänze über den Blattrand hinjagend oder mitten in das Schriftbild hinein, ein überschäumendes Leben, das sich nicht um die Gesetze der Dekoration kümmert. Inzwischen haben die Franzosen den neuen Stil gefunden; in der Pariser Miniatorenschule (der Psalterien des hl. Ludwig) tritt er um 1250 bereits zutage, seitdem werden die kleinen scharfen, nach Regeln abgemessenen Minuskeln Mode, eng zusammengerückt zum festen Schriftbild, der Blattrand wird auf allen Seiten mit fein geästelten Dornblattranken übersponnen; ornamental stilisiert sind die spitzigen Blättchen, nur zuweilen kommen Menschen und Tiere, Drôlereien, hinzu; die kleinen Gebetbücher sind köstliche Beispiele derart. Im 14. Jahrhundert kommt die Capillar- und die Gerimselornamentik hinzu; inwendig wird der Buchstabenleib des Initials mit dichtem Netz

1) Führer durch die Sonderausstellung »Die Buchkunst der alten Meister«, Bestände der vormaligen Sammlung Hans Grisebach, Dezember 1906—Januar 1907. Kunstgewerbemuseum Berlin 1906. Preis 20 Pf.

FRITZ VON HEIDER: ZIERGEFÄSSE — AUSFÜHRUNG: REPS & TRINTE IN MAGDEBURG
(Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg)

feiner blauer und roter Härchen übersponnen, nach außen wird der Seitenrand mit hunderten solcher Haarlinien überspritzt. Der letzte Schritt, im 15. Jahrhundert, zur Zeit des Realismus, ist die Bemalung des Initials und des Randes mit naturalistischen Blättern, Blüten und Ranken. In den kleinen Horarien entfaltet sich ein köstliches Leben; die französischen und niederländischen stehen voran. Die großen Meßbücher erhalten jetzt die prachtvolle Notenschrift und den Psaltertext, weithin lesbar, wie er sich bis ins 18. Jahrhundert erhalten hat. Auf die eingeschobenen großen Miniaturbilder kann natürlich an dieser Stelle nicht eingegangen werden; als wichtige Stücke der Ausstellung nennen wir ein Miroir du Salut, französisch um 1470 mit herrlichen Bildern, im Stil des Meisters von St. Bertin; dann zwei Missalien aus Herford, die mit dem Schatz des dionysianischen Kapitels ans Kunstgewerbemuseum kamen; das eine, 1486 verfertigt, mit Kreuzigungslied in feuerrotem Rahmen, und in hellen grünen und roten Tönen, wie sie die westfälische Malerei der Zeit (so der Schöppinger Meister) liebt.

2. *Der deutsche Buchdruck. Die erste Periode* (1460—90) umfaßt die unmittelbaren Nachfolger Gutenbergs, die seine Erfindung überall verbreiten. Das Satzbild und die Typen kommen denen der geschriebenen Bücher gleich; die Schriftschneider schneiden jeder Formen von besonderem Charakter, die Setzer arbeiten mit der größten Gesetzmäßigkeit; selbst bei den Bibel- und Psalterausgaben mit Glossen, wo der Kommentar auf allen Seiten den Grundtext umrahmt, gelangen sie zu streng geschlossenen Bildern; auch das Explizit, die Erklärung am Schlusse des Buches, an Stelle der späteren Titelseite, meist schwarz und rot gedruckt, mit dem Signet des Drukkers am Ende, zeigt oft einen beglückenden Rhythmus, »ein wunderbares Zusammenstimmen, Verhältnis und Ebenmaß der Patronen und Formen«[1]). Die Initialen werden in der ersten Zeit vielfach noch mit der Hand hineingemalt; die größeren sind häufig mit den eben genannten Haarlinien umsponnen; daneben werden bunte Prunkinitialen auf Goldgrund, mit breitlappigem Blatt- und Blumengerank, hineingemalt; dann werden die Initialen auch in Holz geschnitten, erst in dicken schwarzen Umrissen, ganz ornamental. Die wichtigsten Drucker sind in Mainz Peter Schöffer, der Erfinder der Schwabachertype, tätig bis 1502; in Bamberg: Pfister (schon 1460), Peltzenheimer & Pfeil; in Augsburg: Günther Zainer, Sorg, Radtoldt, Bämler, das Kloster St. Ulrich und Affra; in Ulm: Conr. Dinckmut, Leonh. Holl; in Straßburg: Knoblochtzer, Prüß, Rusch, Schott; in Speyer P. Drach; in Nürnberg: Sensenschmid & Frisner, Stuchs; in Basel: Bernh. Richel; in Lübeck: Brandis; in Köln: Quentel, bei dem die erste niederdeutsche Bibel mit den berühmten Holzschnitten um 1480 gedruckt wird, Ulr. Zell, J. Koeloff, von ihm die Kölnische Chronik von 1499, mit prachtvollem Holzschnitt: Reichsadler und Kölnischer Bauer; Ludwig von Renchen. Die Kölner Bücher offenbaren am schönsten das unvergleichliche Gefühl dieser frühen Epoche für das Einstimmen des Holzschnitts in das Gesamtbild der Seite. Es war gewiß nicht technische Beschränktheit, was diese Meister bestimmte, ihre Buchschnitte in einfachen schwarzen Umrissen zu lassen. Es ist eine, ihre Ausdrucksmittel



FRITZ VON HEIDER: NISCHENBRUNNEN — AUSFÜHRUNG F. v. HEIDER UND PAUL MÜLLER IN MAGDEBURG
(Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg)

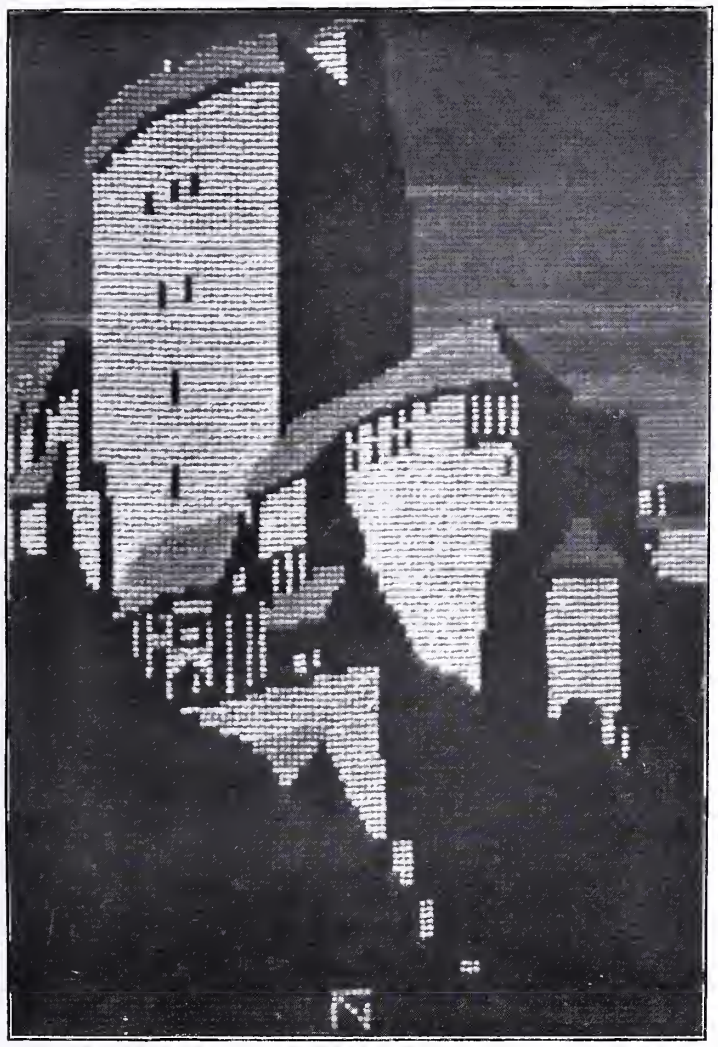
1) So heißt es auf Gutenbergs Explizit zum Katholicondruck von 1460.

mit höchstem künstlerischem Bewußtsein instinktiv verwendende Kunst, die die Kölner Bibel illustrierte, wo die Bäume als Kreise gezeichnet sind, in die als Blätter kleine schematische Kreis- oder Lanzettfiguren eingefüllt sind, und wo die Berge, ohne alle Schraffur, durch dicke, schwarze Linienzüge ausgedrückt sind. Unvergeßlich ist die Ansicht von Cölln in dem bei Quentel 1479 gedruckten Fasciculus temporum von Rolevink; wie der Umriß der Stadt mit den Türmen und Mauern so sicher getroffen ist, und wie der Fluß durch dicke parallele Wellenlinien angedeutet wird, ist beinahe raffiniert; was haben die modernen englischen Buchkünstler an solchen Sachen gelernt. Wo dieser große Linienstil mit der erwachten Naturbeobachtung zusammentritt, wie in den Kräuter- und Pflanzenbüchern, da kommen Dinge zutage, die den frühen Holzschnitten der Japaner (des Moronobu) beinahe zu vergleichen sind: die häufige Bemalung der Holzschnitte in diesen Büchern vergrößert noch die Verwandtschaft. (Hortus sanitatis, bei Meydenbach 1491; Braunschweig, de arte distillandi bei Grieninger 1500; siehe auch die Tiere in Breidenbachs Reisen bei Sorg 1488.)

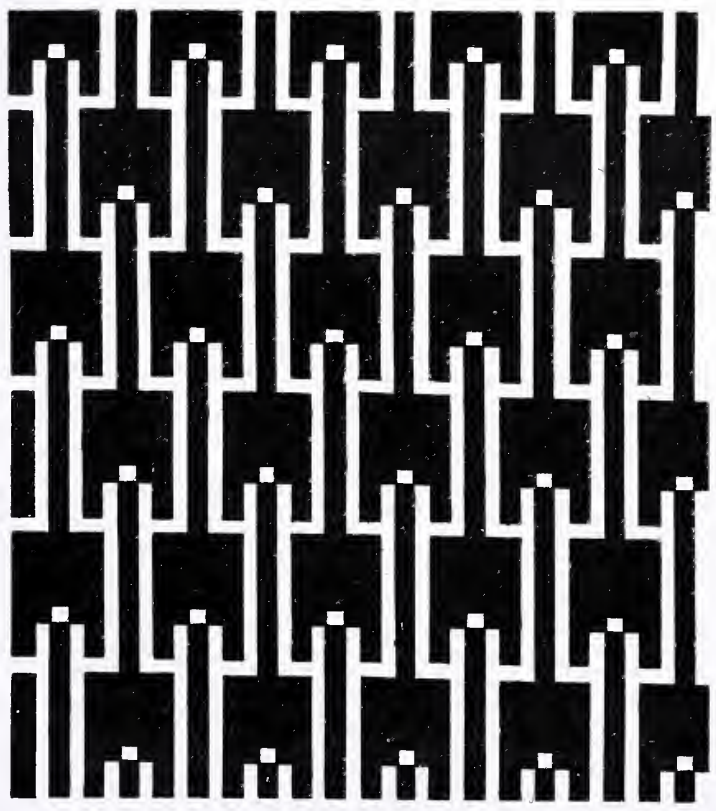
Die *zweite Periode* (1490—1510), das Ende der Gotik, bereitet die Renaissance vor und greift vielfach in sie hinüber. Die Neuerungen liegen weniger auf typographischem Gebiet, wenngleich die lateinische Type allmählich größere Verwendung findet und die kleinen Quartbände bereits neben den Folianten gleichberechtigt auftreten: der wichtigste Umschwung vollzieht sich in der Illustration, indem man, schon Ende der achtziger Jahre, den Linienstil verläßt und zur schattierenden Weise übergeht; gleichzeitig wird die Auffassung der Vorgänge lebendig und dramatisch. Daß man damit die unbedingte ornamentale Geschlossenheit, das Teppichhafte, der frühesten Druckwerke aufgibt, ist natürlich. Hauptwerke im neuen Stil sind die bei Reuwich in Mainz 1486 gedruckte Pilgerfahrt Breydenbachs; die Chroneken der Sassen von 1492 und die Reformation der Stadt Worms bei Schöffer in Mainz; die Bibel von Arndes in Lübeck von 1494; was hat Sattler aus solchen Werken für Lebenskraft gesogen. Wichtiger aber noch sind die Drucke aus der größten Offizin der Zeit, der Koberger in Nürnberg. Auch typographisch prachtvoll, in einer steilen, schwungvollen Gotisch, so z. B. die neunte deutsche Bibel von 1483. Wundervoll sind die gemalten Initialen in den »Glossae in Biblia«; in leuchtend blauer und roter Tinte die Körper, so frisch, als wären sie gestern geschrieben, der Blattrand von roten, blauen, grünen haarfeinen Federzügen übersprüht, mit plötzlichen Einfällen belebt; Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians kommen uns vor die Sinne; unverrückbar steht der feste, schwarze Satz in diesen bunten Federspielen. Die beiden wichtigsten Illustrationswerke der Offizin: Schatzbehalter (1491) und Schedels Weltchronik sind durch die Mitarbeiterschaft von Pleydenwurff und Wolgemut berühmt geworden. Die hageren, spitzbeschuhten Gestalten in knittrigen Gewändern, eckig in den Bewegungen, gleichen denen der Nürnberger Malerei der Zeit. Die Schatten werden durch querlaufende Schraffuren verstärkt, tiefe Höhlen wühlen die Fläche auf, alles ist überfüllt, kribbelig, bewegt, voll Leben; in dieser Luft wurde Dürer groß. Gibt es nun einen größeren Gegensatz dazu als die südwestdeutsche Illustration der Zeit, die Baseler und Straßburger? Zeigen nicht Werke, wie Brants Narrenschiff von 1497 aus der Offizin des Bergmann von Olpe in Basel einen zahmen gemäßigten Stil; die feinen, dünnen Figuren mit Grazie vor den stillen Hintergrund gestellt? Dürer soll, als er zu der Zeit in Basel war, die Holzstöcke für den Ritter von Thurn (im Baseler Museum) gezeichnet haben, die denselben Stil wie das vorige Werk zeigen. Es ist eine elegante, fertige, ausgeschriebene Kunst, die an Schongauers Erbe zehrt, und auch in den Straßburger Drucken von Grieninger (Terentius 1499, Ritter von Thurn 1519, Hug Schräpler 1500) Mode ist. Mit Dürers erster großer Illustrationsarbeit, den Holzschnitten zur Apokalypse Johannis, läßt sie sich schwer zusammenbringen; das Knorrige, Drängende, Leidenschaftliche der Nürnberger gotischen Illustration empfängt hier seinen letzten Ausdruck.

Die Renaissance 1500—1540. Wie Dürer die Nürnberger Illustration zur Vollendung gebracht, in der kleinen und großen Holzschnittpassion und im Marienleben, so hat er auch, wie keiner sonst, die Vervollkommnung der Typographie zu seiner Angelegenheit gemacht. Mühsam hat er in der »Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit« von 1525 eine Anzahl von Fraktur- und Antiquabuchstaben geometrisch konstruiert. Seine weiteren Schriften, die »Befestigung der stett«, Nürnberg 1527, »Proprotion«, 1528 und »De Symmetria« (1532 bei Dürers Witwe) sind schön gedruckt und besonders schön stehen die Holzschnitte in den schwarzen klaren Umrissen mit dem festgeschlossenen Fraktursatz zusammen; man kann also ein innerlicher Mensch sein und doch zugleich auch auf die äußere Form, in der die Gedanken hervortreten, seinen Sinn richten; es soll dem echten Schriftsteller wichtig sein, wie man ihn druckt. Vor allem um die deutsche Fraktur, eine runde zügige Umbildung der Gotisch, hat sich Dürer bemüht, die Inschriften auf der Ehrenpforte Maximilians sind von hinreißender Kraft. Die *Fraktur* ist auf typographischem Gebiet die wichtigste Schöpfung der deutschen Renaissance; ein Hauptbeispiel ist der 1519 bei Schönsperger in Augsburg gedruckte Teuerdank. In fürstlichen Erlassen, Landesverordnungen, Polizeibestimmungen hält sie sich bis ins 18. Jahrhundert (aus der Baseler Cantzley eine Anzahl ausgestellt), in Bibeln und Gebetbüchern bis heute. Alte Zeitungen, wie die kgl. priv. Vossische, machen nur wegen ihrer beibehaltenen Frakturkopfstücke den vornehmen Eindruck. Daß die Fraktur viel mehr wieder in deutschen Büchern, besonders in den Ausgaben mittelhochdeutscher Dichter, Verwendung finden sollte, hat Gustav Kühl oft verlangt, es war ein Lieblingswunsch seiner deutschen Seele[1]). Die Güte des Papiers und des Satzes läßt in der Reformationszeit sehr nach, die Nachfrage der bewegten Zeit steigert die Produktion. Meist werden die Schriften der Reformatoren, Theologen und Humanisten gedruckt, dann Streitschriften, wie die Huttens auf der Ebernburg, Rechtsbücher, Sachsenspiegel, Landesverordnungen, klassische Schriftsteller. Die Illustration entfaltet einen unübersehlichen Reichtum. In Nürnberg die Zeichner: H. S. Beham, Schäufelein und Springinklee; die Verleger: Celtes und Peypus. In Augsburg die Zeichner: Burgkmair, Hans Weiditz (der Petrarcameister), Leonhard Beck (Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Maximilians), Daniel Hopfer; die Verleger: H. Othmar, Schönsperger, Grymm & Wirsung, Miller, Steiner. In Straßburg die Zeichner: Hans Baldung Grien und Wechtlin; die Verleger: Knoblauch, Schott, Grieninger, Schürer. In Wittenberg Zeichner: Lucas Cranach; Verleger: Georg Rhau, Hans Lufft. In Köln Zeichner: Anton Woensam von Worms; Verleger: Peter Quentel, Jasper Gennep, Birkmann, Soter, Cervicornus (Hirzhorn), Fuchs. In Basel Zeichner: Ambrosius Holbein, Hans Holbein, H. Franck, Urs Graf; die Verleger:

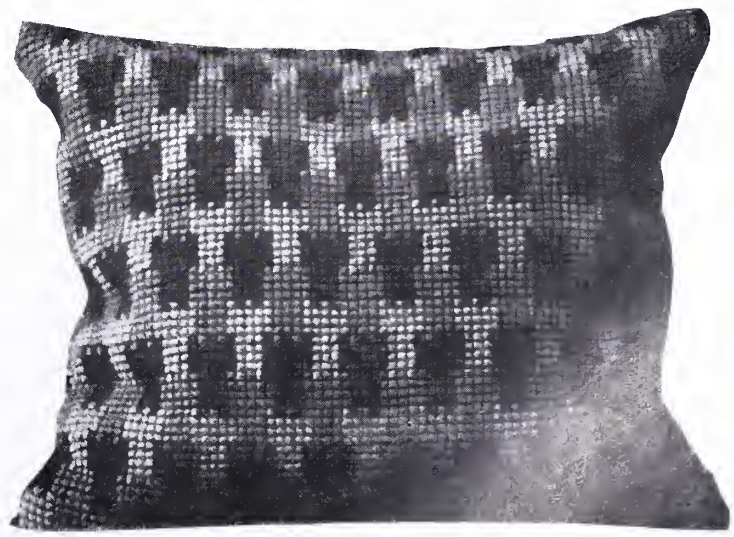
1) Vgl. seine Aufsätze im Archiv für Buchgewerbe 1900; vor allem seine Schrift: Zur Psychologie der Schrift 1904. Bis zuletzt hat er alte Drucke in Frakturtype, besonders schöne Literatur der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts, gesammelt.



FERDINAND NIGG: WANDDEKORATIONEN IN WOLLSTICKEREI



FERDINAND NIGG: MIT LINOLEUM BEDRUCKTER STOFF



FERDINAND NIGG: KISSEN IN WOLLSTICKEREI

PLAKATE UND ZIGARRENKISTENDECKEL VON FERDINAND NIGG
(Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg)

Cratander, Ad. Petri, Henri Petri, Joh. Froben, Isingrin, Gengenbach, Amorbach. In Zürich Verleger: Froschouer; in Frankfurt: Egenolph; in Ingolstadt: Apianus; in Hagenau: Anshelm; in Dillingen: Meyer. Unübersehlich.

In der letzten Blüteperiode, der *Spätrenaissance* (1550—1600) übernimmt Frankfurt die Führung. Bücher größeren Formates, Wappenbücher, Trachtenwerke, Architektur und Kriegskunst, treten in den Vordergrund. Auf den Titeln erscheint die schwere Umrahmung mit Roll- und Bandelwerk, Karyatiden und Fruchtkränzen; der Holzschnitt wird sehr breit behandelt, derb schraffiert, die Fraktur wird bewegt, auf den roten Titelinschriften verschnörkelt, wie heute noch auf Münchener Maßkrugdeckeln. Amman, Stimmer, Solis sind die Hauptmeister, Feyerabend in Frankfurt der Hauptverleger, daneben Weigel in Nürnberg: Trachtenbuch 1577; Wappenbuch; Beschreibung aller Ständ 1568. Im 17. Jahrhundert bleibt alles beim alten; neu hinzu kommen gewisse barocke Zierstücke in Holzschnitt: breitlappige geschwungene Blumen- und Blattbüschel, wie sie Emil Rudolf Weiß neuerdings wieder lebendig gemacht hat.

3. *Der italienische Buchdruck.* In der *ersten Periode* (1465—80) unterscheidet sich das italienische gedruckte Buch nicht wesentlich von dem gleichzeitigen in Deutschland. Die deutschen Drucker üben zuerst die Kunst allein aus. Um 1465 richten sie eine Druckerei in Subiaco ein; 1469 kommt Johann von Speyer nach Venedig (Plinius in Antiqua 1469), 1470 Wendelin von Speyer, darnach Nikolaus Jenson († 1481), zuletzt der bedeutendste, Erhard Radtoldt von Augsburg (1476—86 in Venedig). In der Mehrzahl der Drucke dieser Zeit findet sich die gotische Type verwendet, im einzelnen machen die Deutschen große Anstrengungen, durch Erfindung schöner Antiquaschriften dem Geschmack des italienischen Publikums zu gefallen. In den Titelleisten und Initialen herrscht durchaus der italienische Stil.

Renaissance (1480—1520). Bald gewinnen die Italiener, voran die Venezianer, einen eigenen Buchstil; die Drucke dieser kurzen Spanne sind wohl mit die schönsten, nein, sie sind überhaupt die schönsten, die je gedruckt worden sind. Zuerst die Titelseiten, ein unerschöpflicher Reichtum edelster Erfindungen, Rahmenleisten, weiße Linienspiele, gemischt aus antikem maureskem natürlichem Gerank, wunderbar zitternd auf dem tiefschwarzen Grunde, oder nur in dünnen Umrissen gezeichnet, leicht, wie ein Schleier; dann die klare Antiqua, den römischen Inschriften nachgebildet, ruhig und festgeschlossen im Satz, Blatt für Blatt; am Schluß, oft das Schönste, der leuchtend rot gedruckte Text, nach unten rhythmisch zugespitzt, mit dem höchst ornamentalen Buchdruckersignet abschließend; ganz still und einfach steht das auf der großen leeren Weiße des Papieres. Melchior Sessa, Joh. Tacuino, Fil. Giunta, Luc. Ant. Giunta, Giorgio de Rusconi, Aldus Pius Manutius, de Zani, de Vitalibus, Gregorio de Gregoriis und viele andere edle Drucker und Verleger in dem einzigen Venedig, mehr als, es ist traurig zu sagen, heute in der ganzen Welt zu finden sind. So wundervolle Drucke unserer Zeit, wie der Prolog von Hofmannsthal zu Hofmanns Tänzen (Insel 1906) sind ohne Vorbild dieser Venezianer nicht zu denken. Und die antiken Schriftsteller Euklid, Plinius, Cicero, Livius, Aristoteles und Herodot sind niemals wieder so gedruckt worden, so in ihrem Geist, so ganz, daß sie selbst sich dran gefreut hätten. So klar gebaut sind die Titel, so deutlich die Antiqua, so leserlich der Satz, so streng, so lapidar und doch so einfach; der gleiche Geist, der diese Dichtungen und Schriften schuf, ein griechischer und römischer, der lebt in diesen Formen wieder auf. In Florenz sind besonders Savonarolas Schriften oft um diese Zeit gedruckt worden, meist tragen sie auf dem Titel figürliche Holzschnitte, in strenge Rahmen eingefaßt, in klaren Umrissen und schattenlos gezeichnet; Gespräche von Gelehrten in Hallen oder Räumen, einige darunter, die, wenn sie, an die Wand als Lichtbild projiziert, vergrößert werden, wie Freskomalereien von Masaccio wirken; so groß empfunden. Verleger sind Bonacorsi, Niccolo di Lorenzo, bei dem die berühmte Danteausgabe von 1481 gedruckt ist, mit eingesetzten Kupferstichen aus Boticcellis Schule; Guinta, Pacini, Bart. di Libri. In Mailand druckte Minutiano; In Ferrara Rossi, in Forli Medesanus, in Brescia Boninus de Boninis, in Rom Mazolinus, in Fossombrone Petrucci.

Die *Spätrenaissance* setzt bald nach 1520 ein; schneller als die übrigen ist der Buchdruck in Italien verblüht, er war zu schön, um lang zu leben. Nach dieser Zeit ist nichts mehr entstanden, was dem Edelsten der Blütezeit vergleichbar ist. Große Architekturwerke, Vitruv, Serlio, Palladio, Chroniken und Topographien spielen eine große Rolle. Auf den Titeln wird die schwere, antikisierende Architekturumrahmung beliebt, mit wachsender Neigung für Rollwerk, Fruchtkränze, Atlanten, volle Weiber. Die Antiqua auf den Titeln wird ernst und groß, das Schwellende und Lustige der Frankfurter Spätrenaissancedrucke fehlt. Die innere Ausstattung bietet kaum noch Interessantes. Erwähnenswert sind nur die kleinen Oktavbände in Kursivschrift, in denen der Verlag Aldinus die römischen und italienischen Dichter über 100 Jahre lang herausgibt; es ist die Kursiv, in der der neueste Inselalmanach auf das Jahr 1907 gedruckt ist.

4. *Der französische Buchdruck.* Die neue Erfindung (in Paris eingeführt 1470) verbindet sich mit der Handwerkstradition der alteingesessenen Miniatorenschule und durch diesen Umstand empfängt die französische Buchdruckkunst ihren eigentümlichen Charakter. So erklärt sich, daß sie bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts an gotischen Gewohnheiten festhält. In den Livres d'heures behauptet sich von selbst die beliebte Einrichtung: die umrahmenden Leisten mit gotischen Dornblatt- und Blumenranken und kleinen Szenen dazwischen, die Kolorierung und Vergoldung der Initialen. Aber auch in den übrigen Drucken — neben den geistlichen Büchern vor allem antike Dichter, Chroniken, Romane — herrscht die gotische Type, trotzdem man im klaren Satzbild die Venezianer nachzuahmen beginnt; eine scharfe Textur ist es, exakt, wie aus Metall geschnitten, gleichmäßig im Vergleich mit den krausen lebendigen Formen der deutschen Drucker. Ebenfalls die Rankenleisten, äußerlich den venezianischen ähnlich, näher betrachtet sind sie spitziger, distelartig, scharf, regelmäßig konstruiert: und der Holzschnitt ist hart, präzis im Strich, scharfgeschliffen, fein schraffiert. Nichts ist so sauber in der Technik, so gleichmäßig im Satz, so straff und peinlich, so elegant im Eindruck wie die französischen Frührenaissancedrucke, aber auf die Dauer ermüdet uns das Musterhafte. In Paris sind die wichtigsten Drucker: Du Pré und Gérard, Regnault, Vérard, Rembolt, Hopyl, Kerver, Vostre, Hardouyn, Barbiér. In Lyon, dem zweiten Zentrum: P. Vincent, Nic. de Benedictis, Jean de Jouvelle, Maréchal, Fradin, Moylin. Die ausgesprochene *Renaissance,* die in Antiqua druckt und feine venetianische Titeleinfassungen und Initialen verwendet, ungefähr seit 1520, vertreten in Paris, wo damals die Bücherliebhaberei (auch für schöne Einbände) so lebhaft war, wie nur in Venedig: Simon de Colines, Josse Bade, Rob. Etiénne, Geoffroy Tory. In Lyon: Marion, Lescuyer, Janot, Rouille, Trechsel, bei dem Holbeins Totentanz und Altes Testament gedruckt wurden. Die *Spätrenaissance* hat in Frankreich mehr Sorgfalt und Kraft bewahrt, als in den anderen Ländern. Für

die Strenge des französischen Geistes auch damals noch zeugt die nach 1550 aufkommende Gewohnheit, die Blattränder und Titelsätze mit feinen Tintenlinien zu umziehen, so daß die Typen wie in geometrisches Netz eingefügt erscheinen. Die Architekturformen auf den Titelrahmen: Rollwerk, Giebel, Hermen usw. bleiben viel ruhiger, gemessener als in Italien. Drucker in Paris: Seb. Nivelle; in Lyon: Bonhomme, J. de Tournes.

5. Im 17. Jahrhundert gewinnt der *niederländische Buchdruck* die größte Bedeutung und Einfluß auf alle übrigen Länder. Im Anfang des Jahrhunderts wird durch die riesigen Verlage der Plantin in Antwerpen und Elzevir in Amsterdam durch seltene Billigkeit das Buch volkstümlich gemacht. Sammelwerke, Kosmographien, Reisebeschreibungen, Atlanten mit farbigen gestochenen Landkarten, Architekturwerke, durchgängig gestochene Schönschreibebücher. Die typographische Ausstattung entwickelt sich im Anschluß an die Italiener, die Titel werden mit Kupferstichen versehen von Rubens, Quellinus, Collart und der großen Schülerzahl. Die großen ganzblättrigen Kupferstiche in breiter, malerischer, dramatischer Manier sind ein Hauptcharakteristikum in den niederländischen Büchern und haben auf das Ausland, besonders auf Frankreich gewirkt. Verleger sind noch in Amsterdam: Blaen, Claesz; in Rotterdam: van Leest, Strick; in Antwerpen: Ortelius, Tulden. Im Anfang des 18. Jahrhunderts begründet sich in Haarlem die berühmte noch bestehende Druckerei von Enschede, deren Typen zum kleinen Teil an Drugulin in Leipzig übergegangen sind.

6. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts übernimmt der *französische Buchdruck,* mit der 1640 gegründeten königlichen Druckerei an der Spitze, die führende Rolle Seit Ludwigs XIV. Regierungsantritt (siehe: »L'Entrée de Louis XIV., Paris 1662) bis ans Ende der Regierung Ludwigs XV. werden die riesenhaftesten Folianten fabriziert zur Verherrlichung des Königs und seiner Festlichkeiten. Kupferstiche, so groß wie Tischplatten, werden gedruckt: Triumphbögen, Feuerwerke, Wasserulk, Gartenanlagen, Schloßbauten, der König, verkleidet als Schäfer, als römischer Cäsar zu Pferd, als antiker Heros, als Genius von den Musen gekrönt, in den Himmel fahrend, als Kriegsherr, Schlachten gewinnend, Städte erobernd. Der Druck der ungeheueren Titel- und Widmungsblätter erscheint in großer, klassischer Antiqua. Gestochene Rokokorahmen kommen unter Ludwig XV. hinzu. Erst am Ende von dessen Regierung (um 1760) hebt die wahre Blüte des französischen Buchdruckes an. Die Gesellschaft wendet ihre Teilnahme der zeitgenössischen Dichtung zu. Dorat, La Fontaine, Molière, Crebillon, de la Borde, Régnard, Voltaire sind häufig in den Jahren 1770—90 gedruckt worden. Die kleinen Bücher erhalten zartgestochene Titel in Umrahmungen: Laubenhecken, antike Baureste, seidene Vorhänge, von nackten Kindern zurückgeschlagen, verschwiegene Gärten, stille Gegenden, Liebespaare, Schäfergruppen, nackte Frauen und Musen. Der Rahmen mit Rosenranken, Lorbeergirlanden, musikalischen Instrumenten behängt. Im Innern des Bändchens die gleichen zarten Kopfstücke und Zierleisten in Kupfer gestochen von Gravelot, Cochin, Choffard, Marillier, Fragonard, Eisen, Moreau. Einzelne Bände sind ganz gestochen. Um 1790 wird es wieder einfach, glatte gedruckte Titel genügen, farbige Kupferstiche in kalten rosafarbenen Tönen, ein bürgerlicher Geschmack, kommen auf.

Uber den *deutschen* Buchdruck des 18. Jahrhunderts können wir nicht eingehend berichten. Es sei daran erinnert, daß er seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Immanuel Breitkopf in Leipzig neues Leben empfängt; durch dessen Bemühungen um die Fraktur und Notenschrift. Was für eine Kultur alsdann beginnt, ist zu spüren beim Durchblättern der Schriften Gessners in Zürich (1777), zu denen der Dichter selbst die Kupfer gezeichnet hat. Dann denke man an die lange Reihe von Taschenbüchern, Damen- und genealogischen Kalendern, Musenalmanachen; Taschenbüchern häuslicher Freuden. Chodowiecki hat vieles davon illustriert. *H. SCHMITZ.*

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DAS MODERNE KUNSTGEWERBE IN DEN REICHSLANDEN

Es ist noch nicht so gar lange her, daß man bei einem Uberblick über die kunstgewerbliche Produktion Deutschlands, die so plötzlichen Aufschwung nahm, die Reichslande Elsaß-Lothringen kaum berücksichtigte. Wohl wußte man vom Vorhandensein einiger Künstler, welche dort in aller Stille abseits von der großen Heerstraße des modernen Kunstbetriebes tätig waren; noch bekannter waren als Vertreter der reichsländischen Kunst einige elsässische Künstler, die außerhalb ihres Heimatlandes zu Ansehen und Ehren gekommen waren, wobei man unter den älteren etwa an *Gustave Doré* dachte, der aus Straßburg gebürtig war, oder an die Elsässer *Carrière* und *Henner.* Solche Namen lassen sich nach Belieben vermehren, doch ist hier ja keine Aufzählung beabsichtigt. Das waren Leute, deren Jugend noch in die französische Zeit fiel, die in Paris studiert hatten und, da in der Provinz wenig Aussicht auf Erfolg zu erwarten war, dort ansässig geworden waren. Ihre Namen gehören in erster Linie der Kunstgeschichte Frankreichs an. Wer indessen die Entwickelung der Kunst und des Kunstgewerbes in Deutschland verfolgt, weiß, daß Elsaß-Lothringen seit der deutschen Zeit auch auf deutschen Kunstakademien, zumal in München, heimisch wurde; auch von diesen Künstlern blieb mehr als einer an dem Orte seiner Ausbildung, wie denn z. B. eben in München mehrere Elsässer als Professoren an der Akademie und der Kunstgewerbeschule tätig sind.

Die selbständige künstlerische Bewegung im Elsaß ist vergleichsweise jung, sie geht kaum über anderthalb Jahrzehnte zurück. Und zwar war es zuerst die Kunst, welche den Kampf mit den neuen Verhältnissen wagte und im Lande blieb, um sich redlich durchzuschlagen. Leicht ist ihr das nicht geworden, und wenn sie sich dennoch schrittweise ihren Weg bahnte, so verdankte sie das der Verkettung des Verdienstes ihrer hochbegabten und mutigen Vorkämpfer mit dem Glück, daß diese selbstlos genug waren, um auszuhalten und eine künftige bessere Zeit mit erstreiten zu helfen. Als einer der ersten Künstler, die sich in Straßburg niederließen, ist *L. von Seebach* zu nennen. Für die Rolle, welche ihm hier unbeabsichtigt zufiel, als ein Pionier für die moderne Kunst zu wirken, war er durch die Vielseitigkeit seiner Begabung auf das glücklichste veranlagt. Eine ausgedehnte, mit großem künstlerischen Takt durchgeführte Lehrtätigkeit, gab ihm Gelegenheit, das Ver-

ständnis für Kunst auf mannigfache Weise zu fördern. Jünger als dieser Künstler siedelte der Straßburger *Leo Hornecker* nach Vollendung seiner Studien in München und Paris sich in seiner Vaterstadt an und wußte sich mit seiner Bildniskunst die Gunst seiner Landsleute zu erwerben. Annähernd zur gleichen Zeit mit Hornecker trafen einige andere Elsässer Künstler in Straßburg ein, so daß von nun ab eine kleine Künstlerkolonie beisammen war. Nennen wir zunächst *Carl Spindler,* auf den wir als einen führenden reichsländischen Kunstgewerbler noch zurückkommen werden, dann *Gustav Stoskopf,* der — gleichfalls Maler — für das reichsländische Kunstleben dadurch so bedeutsam wurde, daß er unermüdlich für den Zusammenschluß der Künstler untereinander wie für die Fühlung zwischen Künstlern und Kunstfreunden arbeitete. Auch von ihm wird in anderem Zusammenhange noch die Rede sein. Ferner schloß sich *Joseph Sattler,* der nachmals als Zeichner zu so hohem Ansehen gelangte, dem kleinen Kreise an; wiewohl von Geburt kein Elsässer, hat er im Elsaß seine künstlerische Heimat gefunden, in welche er nach einem langjährigen Aufenthalt in Berlin seit zwei Jahren wieder zurückgekehrt ist. Auch der Straßburger Bildhauer *Alfred Marzolff* gehörte in diesen Kreis, dem jetzt beschieden ist, nach jahrelanger, langsam vorrückender Arbeit ein regeres Kunstleben in Straßburg und dem ganzen Reichsland erstehen zu sehen.

In diese Zeit fällt auch die Errichtung einer städtischen Kunstgewerbeschule zu Straßburg, deren Wirken hier im Zusammenhang mit dem elsässischen Kunstgewerbe nicht übersehen werden darf. Diese Schule, deren Leitung seit Anfang in den Händen von Professor Anton Seder liegt, hat es sich angelegen sein lassen, den Handwerken der verschiedenen Gebiete, insonderheit der Schreinerei, Schlosserei, Goldschmiedekunst und der Töpferei eine vertiefte Kenntnis materialgerechter Behandlung zu bieten, und die technische Seite der Handwerke, sehr zu deren Nutzen, kräftig zu betonen. Auch für eine gründlichere Vorbildung der Zeichenlehrer im Lande hat die Straßburger Kunstgewerbeschule höchst Ersprießliches geleistet. Im übrigen wollte es ein sonderbarer Zufall, daß diese Anstalt an den Erfolgen des modernen Kunstgewerbes im Reichslande bislang nur wenig Anteil hatte. Unter den zweifellos zahlreichen Talenten, welche hier ihre Ausbildung fanden, sind bisher nur verschwindend wenige dem Kunstgewerbe treu geblieben. Dagegen ist es ein Beweis für die Tüchtigkeit der Straßburger Schule, daß aus ihr mehrere erfolgreiche jüngere Mitglieder der reichsländischen Künstlerschaft hervorgegangen sind. Hier sei im Vorbeigehen der Verdienste gedacht, welche die an der Anstalt tätigen Künstler durch ihre Lehrtätigkeit erworben haben. Es sind dies in erster Linie die Maler *C. Jordan* und *G. Daubner,* sowie der Bildhauer *A. Muschweck.*

Doch ist hier, wo es sich vornehmlich um das Kunstgewerbe handelt, nicht der Ort, auf die seit jener Zeit erfreulich angewachsene Zahl tüchtiger Künstler näher einzugehen, welche in Elsaß-Lothringen und besonders in Straßburg, Metz und Colmar der Ausübung ihrer Kunst leben.

Von der künstlerischen Bewegung im Reichsland zweigte sich bald, wenn auch wohl etwas später als in manchen anderen Teilen Deutschlands, das Kunstgewerbe ab. Der erste Künstler, der dies zielbewußt tat, und mit wachsendem Erfolge künstlerische Marketerien hervorbrachte, Möbel entwarf, Applikationsstickereien zeichnete und sich durch so vielseitige Arbeit an die Spitze des elsässischen Kunstgewerbes stellte, war *Carl Spindler.* Ursprünglich Maler, wandte er sich der modernen Intarsiatechnik zu, wie dieselbe auch durch E. Gallé und Majorelle in Nancy erfolgreich in den Dienst des modernen Kunstgewerbes gestellt worden war. Spindler verstand es, diese Technik in persönlicher Weise weiterzubilden. Zunächst schon dadurch, daß er eine nicht geringfügige Verführung des Materials ausschaltete, indem er seine Hölzer nicht färbte. Er ist dadurch für den ganzen Umkreis seiner Darstellungen auf die vergleichsweise einfache Skala der natürlichen Holzfarbe beschränkt, doch verleiht eben diese Beschränkung seinen Intarsien den Reiz besonderer Materialgerechtigkeit, verleiht ihnen eine Art von Stil. Wenn ich Spindler den führenden reichsländischen Kunstgewerbler nenne, so geschieht es, weil er es war, der durch Beschickung großer internationaler und nationaler Ausstellungen (Paris 1900, St. Louis 1904, Dresden 1906) das Kunstgewerbe der Reichslande mit dem *deutschen* und ausländischen Kunstgewerbe in einen erfolgreichen Wettbewerb treten ließ. Sein Vorgang hat dadurch auf die elsaß-lothringische Kunstgewerbe-Produktion höchst anregend gewirkt, und sein künstlerisches Ansehen war bald stark genug, um ihn zu einem Vorkämpfer der kunstgewerblichen Bewegung im Lande zu machen.

Der Einfluß des modernen Kunstempfindens hat sich in Elsaß-Lothringen auch bereits als kräftig genug erwiesen, daß große Fabrikbetriebe einen Teil ihrer Produktionskraft in den Dienst des Kunstgewerbes stellen. Hier seien vorzüglich zwei Großbetriebe genannt, welche neben der Beschaffung der tagtäglichen Gebrauchsgegenstände ihre Erzeugnisse mehr und mehr den Forderungen des modernen Kunstgeschmackes anpassen. So die Porzellan- und Fayence-Fabrik *Utzschneider & Cie.* in *Saargemünd.* Die Geschirre dieser Fabrik sind weit über die Grenzen des Produktionslandes hinaus verbreitet; weniger bekannt sind, so sehr sie es verdienten, die im engeren Sinn kunstgewerblichen Leistungen der Fabrik. Hierher rechne ich einige Service, welche in Dekor und Fabrikationsart sich eng an die einheimische Bauernkunst anschließen; große Blumen von derber Zeichnung und Farbe, aber trotzdem oder gerade deshalb von guter einheitlicher Gesamtwirkung. Ferner ließ die Fabrik vor einigen Jahren ein Tafelservice mit typisch elsässischen Dorf- und Bauernbildern nach Zeichnungen des unterelsässischen Malers *H. Loux* erscheinen. Manche von den Bildern auf diesen Tellern und Platten sind so charakteristisch elsässisch, daß zu ihrem Lobe weiter nichts gesagt zu werden braucht. Sie spiegeln die Persönlichkeit des Künstlers, der sie hervorbrachte, und den Charakter des Landes, dem sie entstammen, das ist es, was dies Service wertvoll macht. Ferner nennen wir die *Kristallfabrik* von *St. Louis* (Lothringen), mit Baccarat die größte der Welt. Bereits im Jahre 1767 gegründet, hat diese Fabrik das Verdienst, als erste auf dem europäischen Festland Kristall hergestellt und dadurch diesen Fabrikationszweig eingeführt zu haben. Die Fabrik beschäftigt zurzeit über 2000 Arbeiter und nimmt infolgedessen schon als Betrieb von solcher Ausdehnung im Industrieleben der Reichslande eine wichtige Stellung ein. Die retrospektive Sammlung der besten Erzeugnisse, welche die Fabrik während ihres langen Bestehens hervorgebracht hat, ist durch ihre Vollständigkeit für die Geschichte der europäischen Kristallfabrikation von großer Wichtigkeit und bezeugt, wie die Fabrik inmitten der vielen verschiedenen Moden, die an ihr vorübergegangen, jeweils bestrebt war, den Besten ihrer Zeit genug zu tun.

Auch Kunstgläser, diese wertvollen Einzelobjekte einer raffinierten Technik, welche dem Geschmack des Urhebers genug Spielraum läßt, um den Namen der »Kunst« zu verdienen, werden im Reichsland hervorgebracht. *D. Christian* in Meisenthal (Lothringen), der eine Zeitlang mit dem nachmals so bekannt gewordenen Gallé aus Nancy zusammen

arbeitete, verfertigt Kunstgläser, welche an technischer Vollendung denen von Gallé nicht nachstehen, wenn auch der Kunstgeschmack der französischen Künstler im einzelnen höher entwickelt sein mag. Immerhin können die besten Stücke von D. Christian für musterhaft gelten und verdienen im Umkreise des *deutschen* Kunstgewerbes mit in erster Linie genannt zu werden.

Die moderne *Keramik* wird mit Erfolg von *Ph. Elchinger* in Sufflenheim vertreten. Sufflenheim, ein kleiner Ort des Unterelsaß, hat die natürlichen Bodenschätze seiner Umgebung seit Jahrhunderten ausgebeutet, indem es die ganze weitere Umgegend mit irdenem Geschirr versorgte. Keramische Funde aus der römischen Kaiserzeit lassen sogar vermuten, daß schon in jener frühen Zeit die Tonerde dieser Gegend verarbeitet wurde. Kunsttöpferei im Sinne des heutigen Kunstgewerbes wird hier erst seit der Mitte der neunziger Jahre betrieben, und beschränkt sich einstweilen auf die oben erwähnte Firma. *Ph. Elchinger* erlernte die Kunstkeramik auf der Straßburger Kunstgewerbeschule und arbeitete dann in Karlsruhe, Nancy, später in England (bei Brown, Westhead & Moore) und Ungarn; seine Spezialität sind irisierende und geflammte Glasuren. Er ist neben Spindler einer von denjenigen elsässischen Kunstgewerblern, die durch ihre Beteiligung auf auswärtigen Ausstellungen zuerst die Blicke auf das aufblühende reichsländische Kunstgewerbe lenkte und bemerkenswerte Anerkennungen fand. Durch *August Herborth*, der kürzlich als Lehrer der Keramik an die Straßburger Kunstgewerbeschule berufen wurde, ist ein weiterer tüchtiger Keramiker in das Elsaß gekommen. Die Leistungen Herborths sind in den vorliegenden Blättern bereits in anderem Zusammenhange gewürdigt worden.

P. Braunagel und *A. Cammissar* vertreten in gemeinsamer Arbeit die moderne *Kunstverglasung* und haben durch Betonung des Figürlichen, etwa nach der Art des modernen Künstlerplakates, eine persönliche Eigenart ausgebildet. Ihre Verglasungen zeichnen sich durch die geschmackvolle Wahl des farbigen Glases aus, noch persönlicher jedoch ist der künstlerische »Strich« der Bleifassungen angewandt, sofern diese Linien schon an und für sich wie eine flotte, charakteristisch aufgefaßte Zeichnung wirken. Auch diese Verglasungen bilden eine von denjenigen Spezialitäten des elsässischen Kunstgewerbes, die auf deutschen und ausländischen Ausstellungen mit der allgemeinen kunstgewerblichen Produktion in erfolgreichen Wettbewerb getreten sind.

Schließlich sei noch der künstlerischen Metallbearbeitung gedacht, welche in den Reichslanden auch bereits tüchtige Kräfte in ihren Dienst gezogen hat. Als Kunstschmiede arbeiten seit einigen Jahren die Brüder *v. Zschock* und vereinigen in ihren Arbeiten eine gediegene technische Behandlung mit einem vielversprechenden Verständnis für die Eigenart ihrer Materialien, besonders des Schmiedeeisens. In *Ph. Oberle* besitzt die Straßburger Kunstgewerbeschule einen feinsinnigen Goldschmied moderner Observanz, dessen Schmucksachen technisch vollkommen auf der Höhe stehen.

Es lag nicht im Plane dieses Aufsatzes, dem reichsländischen Kunstgewerbe auf Grund seiner seitherigen Erfolge eine bestimmte Stelle im deutschen Kunstleben unserer Tage zuzuweisen; beabsichtigt war nur eine Zusammenfassung dessen, was für diejenigen, welche das Werden und Wandeln des deutschen Kunstgewerbes verfolgen, von Ausstellungsbesuchen und vereinzelten Mitteilungen der Presse her kaum mehr etwas Neues sein wird.

Noch bleibt eines Unternehmens zu gedenken, das der gesamten künstlerischen Bewegung in Elsaß-Lothringen einen Sammelpunkt geboten hat. Unter dem Namen »*Elsässisches Kunsthaus*« hat im vorigen Jahre (1905) in Straßburg eine Anzahl Künstler, Kunstfreunde und Industrielle eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gebildet, die es sich zum Ziel setzte, der Kunst und dem Kunstgewerbe des Reichslandes geeignete Ausstellungs- und Verkaufsräume zu errichten. Solche hatten bislang in der alten Reichsstadt gefehlt. Da es sich jedoch nicht um eine Erwerbsgesellschaft handelt und aus den Provisionen nur die Betriebskosten gedeckt, etwaige Überschüsse aber zur weiteren Ausgestaltung des Unternehmens verwendet werden, so stellt sich das »*Kunsthaus*« als eine *Kunsthandlung* dar, die von Künstlern ins Leben gerufen und von *Künstlern* (ehrenamtlich) *geleitet* wird. Die Organisation der Sache geht hauptsächlich auf den schon anfangs genannten Maler und Schriftsteller *G. Stoskopf* zurück, welcher auch gemeinsam mit *Th. Knorr* die Leitung des Unternehmens in Händen hat. Wie sehr das Elsässische Kunsthaus dem Bedürfnisse der Künstler und Kunstfreunde entspricht, läßt sich daraus erkennen, daß es sich bereits im Verlauf des ersten Betriebsjahres finanziell als lebenskräftig erwies und sämtliche reichsländischen Künstler und Kunstgewerbler, welche die größeren deutschen Ausstellungen dieses Jahres beschickten, auch seinerseits zu Ausstellern und Mitarbeitern erwarb. *K.*

* * *

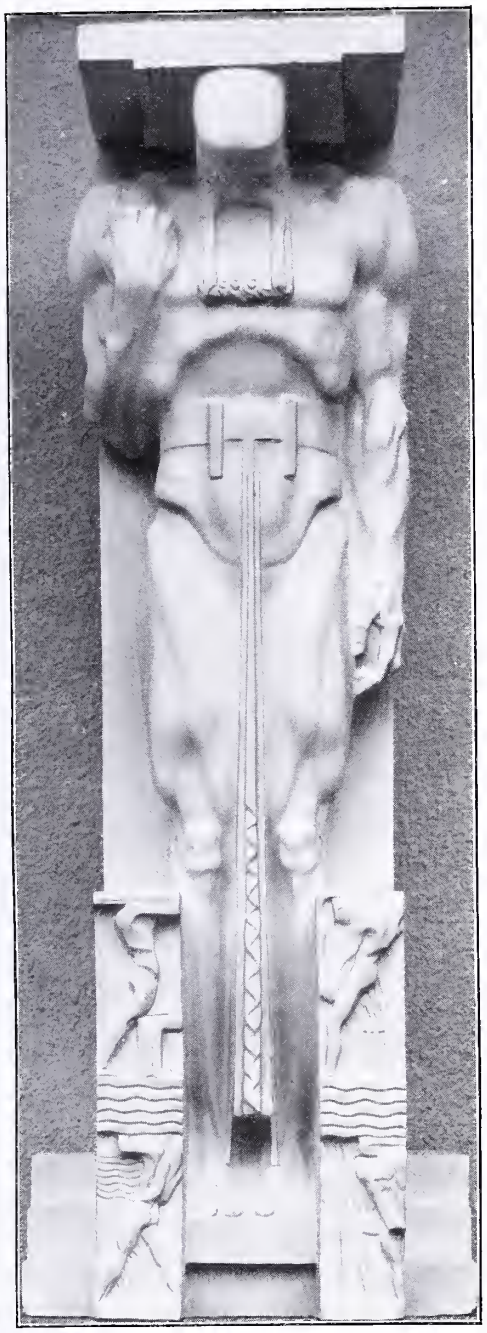
Das Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 1906 unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner herausgegeben von *Dr. Josef Maria Eder*, ist kürzlich im Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S. als ein umfangreicher Band erschienen. Wie schon die früheren Jahrgänge, so bringt auch der vorliegende eine stattliche Reihe von Originalbeiträgen aus den berufensten Federn. Jedes Jahr bereichert ja gerade das Gebiet der Technik um eine Reihe wichtiger Neuerungen und man weiß, wie speziell in den letzten Jahren die Reproduktionstechnik viele epochemachende Erfindungen gemacht hat. Neben den zum Teil hierauf bezüglichen Originalbeiträgen enthält der Band noch einen ausführlichen Jahresbericht über die Fortschritte der Photographie und Reproduktionstechnik, ein Verzeichnis der Patente, der Literatur und vor allem eine Anzahl illustrativer Beilagen, die besser als es Worte können, die Vorzüge einer jeden Technik auf den ersten Blick erkennen lassen. Auch sonst ist der Band, welcher den 20. Jahrgang vollendet, illustrativ sehr reich ausgestattet.

* * *

Biedermeier-Motive. Entworfen von *H. Comploj.* 12 Tafeln in Farbendruck. Preis Mark 10.—

Im Verlag von Josef Heim, Wien und Leipzig, ist die vorliegende Mappe erschienen, der man als bestes Lob einen zarten, empfindsamen dekorativen Geschmack nachsagen kann. Der Künstler hat sich mit außerordentlichem Geschick in den Geist der Biedermeierzeit hineinversetzt und den unvergänglichen Wert dieses Stils nach der Seite einer mehr intimen Kleindekoration mit scharfem Auge erkannt. Eine Reihe neuer, aber ganz im Sinne der Zeit empfundener Motive tauchen auf, eine Pflege des Kleinsten im alltäglichen Hausrat wird in diesen Entwürfen z. B. für Weinflaschenetiketten, Liederkarten usw. angestrebt. Manches erinnert an Motive, die man ähnlich von Künstlern wie Vogeler her kennt, anderes erscheint durchaus original. Der praktische Wert einer derartigen Veröffentlichung bedarf kaum einer näheren Erklärung. *—n.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



Relief für einen Berliner Monumentalbau

DER BILDHAUER FRANZ METZNER

Von Hugo Haberfeld-Wien

I.

DAS Kunstschaffen der Völker läßt sich in zwei Arten trennen: in das kultische und in das individuelle. Die griechische Plastik war während eines langen Zeitraumes kultisch. Das heißt: das ganze Volk schuf sie, nicht der Einzelne. Undifferenziert wie die Anschauung des Lebens waren die künstlerischen Mittel, den Konventionen der Kunst unterwarf man sich selbstverständlich und stillschweigend, wie den vererbten Vorstellungen von der Gottheit. Die Kunst war eine öffentliche Angelegenheit wie die Religion und Politik, alles Persönliche trat zurück. Solange eine einzige Idee alle gleichmäßig umspannt hält, wie in der griechischen Kunst bis Praxiteles, wie in der Gotik, die der anonyme, in den Bauhütten geformte Ausdruck des mittelalterlichen Christentums ist, solange herrscht die kultische Kunst. Erlischt dieser allumfassende Gedanke jedoch, oder zersplittert er und verbindet sich mit den verschieden gearteten künstlerischen Sonderexistenzen zu verschiedenartigsten künstlerischen Gebilden, dann beginnt die individuelle Kunst. Sie währt nun schon seit der Renaissance. Wie das Verhältnis zum Leben, sind die Mittel des Ausdrucks vielfältig geworden. Der Einzelne steht im Vordergrund, seine besondere Art, die niemand anderer teilt, durch die er sich von der Gesamtheit unterscheidet, sie gerade verleiht ihm den Wert. Der Künstler entfernte sich aus dem Schutze des sozialen Verbandes und ist fortan den glücklichen, öfter noch den tragischen Möglichkeiten seines Berufes leicht ausgesetzt. Neben ihn, den einzelnen Schöpfer, trat als einzelner Auftraggeber der Mäcen. Im Laufe der Jahrhunderte wird es stets einsamer um den Künstler, der sich immer fanatischer gegen die Gruppen der anderen Schaffenden und gegen die Gesellschaft der Genießer abgrenzt, sich immer leidenschaftlicher in seine Persönlichkeit versenkt, um sie bis in ihre geheimsten Winkel zu entdecken und zu offenbaren. In unseren Tagen hat sich der Konflikt zwischen dem sich mit Gefährdung seiner materiellen Existenz selbstherrlich auslebenden Künstler und seiner Umwelt so tragisch zugespitzt, daß eines wahrhaft genialen Künstlers Laufbahn zumeist ein Leidensweg ist, dessen Stationen die einzelnen Werke bedeuten, weil jedes von ihnen in dem Augenblicke, da es den schützenden Bezirk des Ateliers verläßt, angegriffen, verhöhnt, wenn nicht gar besudelt wird.

Es ist natürlich, daß sich auch die Künste selbst in den beiden Epochen verschieden entwickelten. Die griechischen Tempel und gotischen Kathedralen waren Riesenschöpfungen nationaler Kräfte und Sehnsüchte, die in wunderbar geheimnisvoller Ordnung ihr Gewaltiges durch die Architektur, ihr Pathetisches durch die Plastik, ihr Liebliches durch die Malkunst zu formen wußten. Dieser strenge Zusammenhang der Künste wurde niemals gelöst, von der Architektur bekamen Plastik und Malerei mit neuen Aufgaben stets neue Kraft. Seit der Renaissance ist es auch hier anders geworden. Die monumentale Freske wurde vom kleinen Staffeleibild verdrängt und die Malerei dadurch um ihr fruchtbarstes Arbeitsfeld gebracht. Auf sich allein gestellt, schuf sie jedoch eine Welt unaussprechlicher Schönheit, gelangte im Tafelbild zu einer Verfeinerung der Probleme und Mittel, die der Freskomalerei niemals gelungen wäre. Verderblich wurde dagegen der Plastik die Trennung von der Architektur. Sie suchte und erfüllte nicht der Malerei gleich die neuen Gesetze ihres Sonderdaseins und schaltete sich dadurch aus dem großen Entwickelungsstrom aus. Etwas Entfremdetes, Kaltes schlich sich in die allgemeine Vorstellung von der Plastik, der Durchschnitt ihrer Leistungen sank immer tiefer. Inzwischen wurden auf dem Gebiete der Malerei die siegreichen Kämpfe um die neue Kunt geschlagen, die schließlich zum Impressionismus gelangte, den unsere Zeit ohne Überhebung neben die Errungenschaften der vergangenen stellen darf. Und wie um die Niederlage der Plastik gegen die Malerei vollends zu besiegeln, kam das Genie Rodins, trug die impressionistische, der plastischen gerade entgegengesetzte Anschauung auch in die Bildhauerei, die damit die letzte Erinnerung an die mütterliche Architektur abstreifte.

Man kann die Kunst Franz Metzners nicht prägnanter als durch die Konstatierung charakterisieren, daß er entgegen der ganzen, hier eben skizzierten Entwickelung der Künste im allgemeinen und der

Plastik im besonderen, wieder beim Ursprung der Plastik anknüpft, bei ihrem innerlichsten Zusammenhang mit der Architektur. Dieser kühne Revolutionär unterwirft sich nur als erster wieder den ewigen ehernen Gesetzen aller Monumentalplastik. Der vielleicht persönlichste unter den deutschen Bildhauern der Gegenwart glaubt als erster wieder an eine kultische Kunst der modernen Menschheit.

II.

Wir kommen der Eigenart Franz Metzners noch näher, wenn wir sie gegenüber der Eigenart der beherrschenden Bildhauer der Gegenwart gleichsam abstecken. Da ist natürlich zuerst Rodin zu nennen. Ich weiß, daß Metzner ihn nicht nur als den größten Bildhauer Frankreichs, sondern als größten lebenden Bildhauer überhaupt verehrt. Er sieht in Rodins Plastik eine ganz persönliche, nur ihrem Schöpfer angepaßte, darin allerdings bewunderungswürdige Ausdrucksform; als plastisches Prinzip aber erblickt er in ihr ein Ende, über das hinaus kein Weg ist. Dieses Urteil wird begreiflich durch die Erwägung, daß Metzners Plastik von der Architektur ausgeht, Rodins plastische Form aber auf malerische Prinzipien gestellt ist, vor allem auf Licht- und Schattenwirkungen. Rodins Plastik ist absolut keine monumentale wie die Metzners, sondern gewissermaßen Zimmerplastik, die nicht im großen Freiluftraum, sondern im geschlossenen Interieur, womöglich in einer Glasvitrine zur besten Wirkung kommt. Zur impressionistischen Plastik bildet also Metzners Kunst den polaren Gegensatz, wobei jedoch nicht vergessen werden darf, daß er trotzdem die durch den Impressionismus geschaffene unerhörte Verfeinerung des Formempfindens auf seine Art seinen Zwecken dienstbar zu machen weiß. Wie etwa Hodler in seinen linearen Kompositionen die stärkste moderne Reaktion gegen den Impressionismus darstellt, dabei aber in seiner malerischen Anschauung die Ergebnisse des Impressionismus vereint.

Das zweite Prinzip der modernen Plastik ist das realistische, als dessen edelster Repräsentant der Belgier Konstantin Meunier erscheint. Mit der großen, sein ganzes Lebenswerk umfassenden Gedächtnisausstellung, die im letzten Jahre durch die deutschen Städte wanderte, hat man Meunier keinen Gefallen erwiesen. Anstatt ihn zu feiern, übte man, freilich unabsichtlich, Kritik an ihm. Es wurde klar, daß man wegen des wunderbar gütigen Menschen und der sozialen Ethik seiner Stoffe die rein künstlerische Bedeutung des Bildhauers überschätzt hatte. Von dem »Monument au travail« hatte man bis dahin erwartet, daß es das Höchste an moderner Monumentalplastik sein werde; nun erkannte man, daß Meunier seiner heroischen Auffassung des Arbeiters nur die von Millet herrührende zeichnerische Monumentalität der Linie, nicht die plastische des Raumes zu geben vermocht hatte, daß es ihm nicht gelungen war, die auseinanderstrebenden Teile des Denkmals zur Einheit zusammenzuschließen. Meunier war bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre Maler und vorwiegend malerische Gesichtspunkte beherrschen sein plastisches Oeuvre. Darum steht der architektonisch fühlende Metzner zu ihm in bewußtem Gegensatz, wenn er auch den prachtvollen Menschen mit dem glühenden Heilandsherzen liebt und ihm folgt in dem hingebenden und doch selbständigen Naturstudium.

Bleibt das dritte Prinzip der modernen Plastik, das stilistische, das der deutsche Meister Adolf Hildebrand vertritt. Hildebrand ist der wissenschaftliche Bildhauer, ein genialer Theoretiker, der das klassische Buch vom »Problem der Form« geschrieben hat, der große Erzieher der jungen Bildhauergeneration Deutschlands. Seine Plastik hat keine seelischen und gedanklichen Hintergründe, — Hildebrand weist solche Forderungen mit kühler Überlegenheit von sich — ist vielmehr eine reine Kunst arithmetischer Verhältnisse und geometrischer Ordnungen. Auch Metzner schätzt diese schönlinige, vom lautersten Kunstverstand beherrschte Stilkunst, glaubt aber, daß Hildebrand, der bewußt bei Phidias, Skopas, Praxiteles anknüpft, nichts bietet, was man nicht vollendeter bei den Griechen fände; wohl ist der Stil, meint er, das Entscheidende in der Plastik, aber ihn aus seiner Zeit, mit eigenen Mitteln zu schaffen, sei des modernen Künstlers Recht und Pflicht.

Also weder das impressionistische, noch das realistische, noch das stilische Prinzip erscheint Metzner als das richtige, sobald es Selbst- und Endzweck ist; er läßt sie aber alle gelten als Ausdrucksmittel im Dienste einer höheren Idee. Diese Idee zu erkennen, dazu verhilft uns die Konstatierung eines weiteren Unterschiedes, der Metzner von den anderen Bildhauern trennt. Die einzelne Figur, ob sie nun eine reizvolle Bewegung oder charakteristische Verhältnisse festhält, erscheint ihm nicht als endgültiges, in sich vollendetes Kunstwerk, sondern nur als vorbereitende Studie zu einer umfassenden Schöpfung, als einzelnes Glied eines höheren künstlerischen Organismus. Er gleicht darin dem Dramatiker, der den einzelnen Charakter niemals allein, sondern immer nur im freundlichen oder feindlichen Zusammenspiel mit den anderen Gestalten seiner Dichtung sieht, er empfindet da wie ein Symphoniker, für den die aus der harmonischen Struktur losgelöste einzelne Melodie nicht die volle Bedeutung hat. Was ihm als Ziel vorschwebt, ist das monumentale Gesamtkunstwerk aus Architektur und Plastik, wobei die Plastik dem mütterlichen Boden der Architektur als dem Wesen nach gleiche, nur zarter organisierte Tochterblüte entwachsen soll. Unter Architektur versteht Metzner hier nicht einen Zweckbau, auch nicht einen Luxusbau im herkömmlichen Sinne, ebenso wie er dabei nicht an einen anderen Architekten, sondern an sich selbst denkt. Seine Architekturen, die ungezählte Blätter seiner Skizzenbücher füllen, sind gewaltige Tempel, Hallen, Grabdenkmäler, eine feierliche Kunst reiner Formen, eine Harmonie großer Verhältnisse, eine erhabene, von jedem kleinen Zweck entbundene Komposition, ein Kräftespiel statischer Beziehungen, die nackte Schönheit aufeinander getürmter Quadersteine. Wie seine Architektur, so ist auch seine Plastik Symbol des

FRANZ METZNER. DIE »ERDE« IN EINEM MONUMENTALEN RAUM
Ausstellung der Wiener »Sezession« 1904

FRANZ METZNER. DAS WEIB. MARMOR

Lebens, kein Abbild der Natur, nicht deren Mannigfaltigkeit an Formen bietend, sondern eine Reduktion aufs Entscheidende, eine Vereinfachung ins Große. Und wie seine Architektur und Plastik, so ist auch der gedankliche Gehalt seiner Werke ein heroischer und feierlicher, den letzten Dingen zugeneigt, den großen das Dasein beherrschenden Gewalten und dem heiligen Sinn des Lebens dienstbar. Am liebsten möchte er einen mit Figuren geschmückten Tempel erbauen, zu dem die Menschen aus den dumpfen Niederungen des Alltags hinaufwallen — »von seidenen Fahnen flüsternd überbauscht«, die Worte des Glockengießers Heinrich aus Hauptmanns »Versunkener Glocke« kommen in Erinnerung — hinaufwallen, um durch den Adel der Schönheit geläutert heimzukehren.

III.

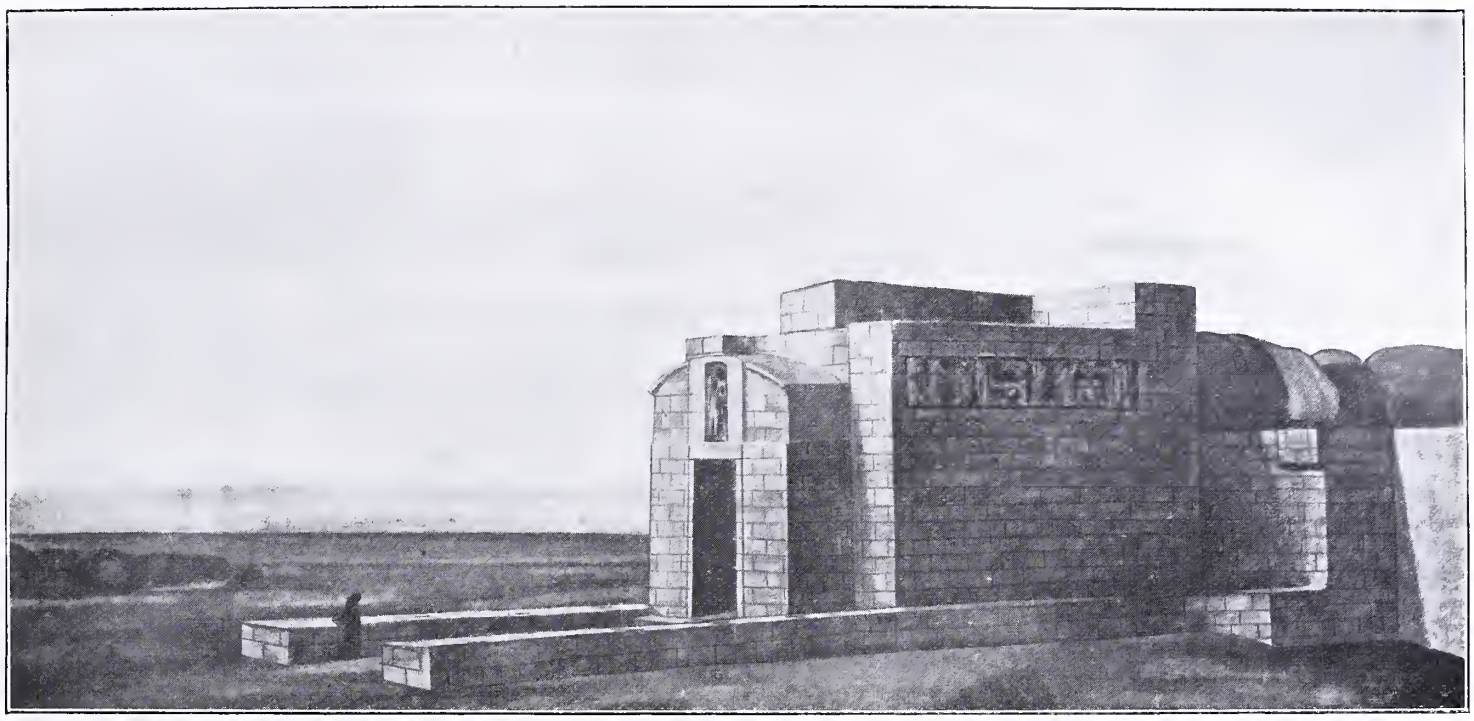
In der Loggia seiner Wohnung in Hacking bei Wien steht eine grün patinierte Büste der »Energie«. Die hat der heute 36 Jahre alte Künstler als Achtzehnjähriger gemacht, sie ist sein erster plastischer Versuch. Aber es ist ganz seltsam, wie in dieser unbeholfenen Arbeit schon der ganze Metzner von später steckt, wie sie im Keim alles enthält, was er dann, bewußt und gereift, als Problem wieder aufnimmt und löst. Als Metzner diese Büste machte, hatte er sein deutschböhmisches Heimatsstädtchen Wscherau eben verlassen. Hier hatte den Vierzehnjährigen der Vater in ein Baugeschäft gegeben, wo der Franz zwei Jahre als Steinmetz am Werkplatz, ein Jahr als Zeichner im Bureau arbeitete. Dann ging er über die deutsche Grenze und auf die Wanderschaft. Es waren Jahre buntester Erlebnisse, erfüllt von der Sonne jugendlich sieghafter Lebensfreude. Er arbeitete als Steinmetz, als Steinbildhauer, als Gipsformer und zeichnete zwischendurch für illustrierte Zeitungen. 1892 kam er nach Berlin, wo er im Atelier bekannter Bildhauer ihre Arbeiten in Marmor ausführte, und als die Herren die ungewöhnliche Begabung des jungen Mannes merkten, sogar mitmodelliren durfte. Aber gerade als er daran war,

FRANZ METZNER. ÄBTISSIN. MARMOR

einer der gesuchtesten Hilfsarbeiter zu werden, schlug er alle Angebote ab und wurde selbständig. Denn inzwischen war er, um ein Dürerwort zu gebrauchen, »inwendig voller Figur« geworden. Er hatte ein paar Jahre früher die Akademien in München und Berlin besucht, war an der einen als angeblich talentlos entlassen worden und hatte die andere selbst verlassen, weil sein Lehrer wirklich talentlos war. Nun begann er auf eigene Faust zu bildhauern. Um sein Leben fristen zu können, formte er für die Berliner Porzellanmanufaktur jene reizenden Modelle, die er selbst nicht mochte, die aber von den Leuten bewundert wurden. Daneben entstanden die ersten Arbeiten.

Ist es schon eine schwierige Aufgabe, den verzweigten Entwickelungsgang eines Künstlers ferngerückter Zeiten völlig getreu, mit wissenschaftlicher Genauigkeit darzustellen, so ist die Lösung dieser Aufgabe nahezu unmöglich bei einem Künstler, der unter uns lebt und noch mitten im unberechenbaren Wirbel des Werdens steht. Sollen bei einer solchen Darstellung die entscheidenden Züge herauskommen, dann muß man auf manches Detail verzichten; man darf oft die Werke nicht chronologisch, sondern muß sie nach ihrem ursächlichen Zusammenhang ordnen. Und ergeben sich dabei auch äußere Ungenauigkeiten, so hat das Bild an innerer Wahrheit um so mehr gewonnen. In diesem Sinne läßt sich Metzners erster Weg in zwei großen Linien aufzeigen. Zunächst sein Fortschreiten zu immer entscheidenderer Vereinfachung der plastischen Form, die sich in der Folge damals entstehender Grabreliefs deutlich verfolgen läßt. Dann der überraschend aufquellende Reichtum seiner architektonischen Phantasie, der sich vorläufig auf den Blättern seiner Skizzenbücher ausgeben muß. Bei einzelnen Entwürfen hat man gar nicht das Gefühl, daß sie von einem Bildhauer stammen; weit eher hielte man einen Architekten für ihren Schöpfer und zwar einen jener heute seltenen Architekten, die etwas von der schlichten Gewalt der Baukünstler besitzen, die vor vielen Tausend Jahren die Wunderwerke Ägyptens aufführten. In der nächsten Etappe seiner Entwickelung vollzieht Metzner die organische Verbindung der Plastik mit der Architektur. Die Figur des »Weibes« ist schon so folgerichtig komponiert, als ob die Aufgabe gelautet hätte, sie aus einem aufrechten rechteckigen Steinblock herauszuschlagen; das

FRANZ METZNER. ENTWURF FÜR EIN KREMATORIUM IN BREMEN



FRANZ METZNER. ENTWURF ZU EINER MONUMENTALEN GRUFTANLAGE

FRANZ METZNER. ENTWURF ZU EINER MONUMENTALEN GRUFTANLAGE BEI BERLIN

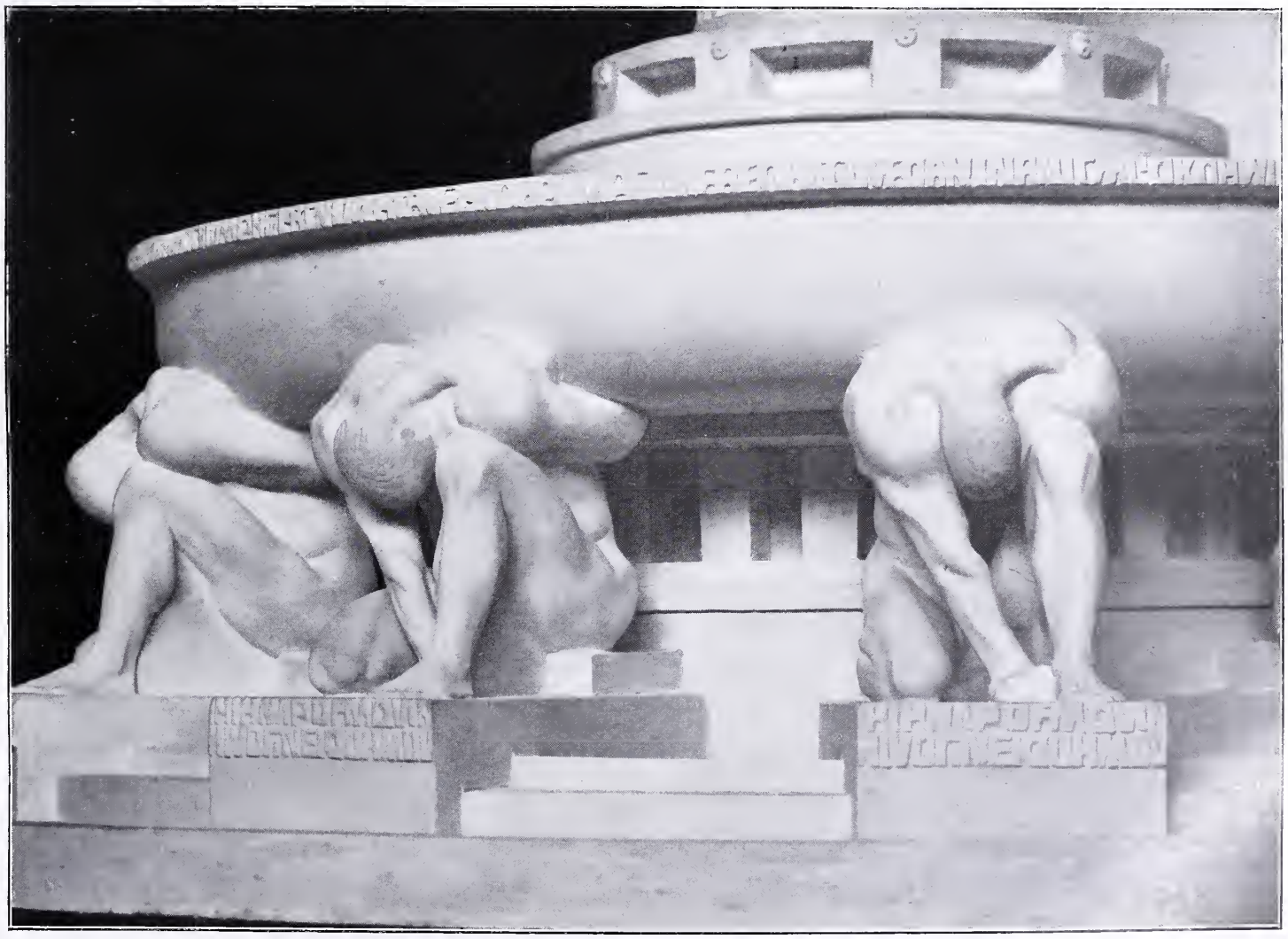
FRANZ METZNER. DER MONUMENTALBRUNNEN FÜR REICHENBERG

von Hildebrand formulierte Problem der Form ist glänzend gelöst, weil die Figur mit keiner Bewegung über den sie einschließenden Raum hinausgreift. Diese innere Geschlossenheit kommt noch klarer in der Figur der »Erde« zum Ausdruck, die sich in der Prager »Modernen Galerie« befindet. Noch stärker als bei der Figur des »Weibes« hat man hier das für die plastische Vollendung sprechende Gefühl, als habe die Figur so in dem Steinblocke geruht, als könnte sie darin in keiner anderen Haltung ruhen und sei zum Vorschein gekommen, indem der steinerne Mantel rundum abgeschlagen worden sei. Gedanklich sind beide Figuren symbolische Schöpfungen eines kosmischen Empfindens. Das zusammengekauerte »Weib« horcht gleichsam in sich hinein und drückt in seiner verhüllten Haltung das Schützenwollen seines mütterlichen Schoßes und des in ihm ruhenden Lebenskeimes aus. Die »Erde« stellt die dumpfe, ungeheure, mit tausend Fesseln gebundene irdische Urkraft dar; wie der gefesselte Prometheus der Griechen ein Sinnbild gefesselten Geistes, so möchte diese »Erde« ein Sinnbild gefesselter animalischer Kraft sein. Beide Figuren sind die ersten aus einer Gruppe von Gestalten, die Sinnbilder der das Leben beherrschenden Mächte werden sollen und die Metzner einmal in einer großen Halle aufstellen will.

So war es denn in Metzners Veranlagung tief begründet, daß er einer unserer mächtigsten Denkmalsplastiker werden sollte. In der Mitte der neunziger Jahre begann er, sich an den ausgeschriebenen Konkurrenzen zu beteiligen. Die Entwürfe erregten Aufsehen, erhielten Prämien und Preise, aber sie ausführen zu lassen getraute sich die Jury damals noch nicht. Zuerst entstand der Entwurf für ein Brunnen-

denkmal, eine Porträtherme auf einem schlichten Sockel mit vorspringendem Brunnenbecken. Es folgte ein Monumentalbrunnen für Essen, der aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Vereinigung der Stadt mit Preußen errichtet wurde. Metzner drückte den Gedanken mit einer fast an Giotto erinnernden Kraft schlichtester Versinnbildlichung aus, indem er die beiden, Essen und Preußen darstellenden Figuren unter der preußischen Krone wie unter einem Dache vereinigte. Daran schloß sich der Entwurf für ein Weltpostdenkmal in Bern, das um die Erdkugel die Figuren der fünf Erdteile zeigt und unten als schmückenden, um die ganze Figurengruppe des Denkmals laufenden Fries die ornamental behandelten Wappen aller Länder der Welt. Bedeuten bisher die Arbeiten ein schrittweises Vorwärtsgehen, so erfolgt nun Metzners Entwickelung sprungweise, wie mit Siebenmeilenstiefeln. Zunächst entsteht der Entwurf des Richard Wagner-Denkmals für Berlin. Ein harmonisches Halbrund wächst in der Mitte in einen Sockel aus, auf dem in einem Sessel, in der linken Hand ein Notenheft, der hohe Meister versunken sitzt, in sich hineinhorchend, wo die Melodien des Weltwerdens und Weltvergehens geheimnisvoll klingen; auf den beiden Enden des Halbrunds, die sich zu Flächen erweitern, wachsen die Gestalten der Unrast, des Schmerzes, der Erregung, des Traumes, der Verzückung und Versunkenheit aus dem Stein, die Ursachen und Wirkungen Wagnerscher Musik. Es folgt der Entwurf für das Kaiserin-Elisabeth-Denkmal in Wien: auf acht emporführenden Stufen ruht ein gewaltiger Steinblock, aus dem Menschen wachsen, sich einander warm nähernd, sich arg bedrückend, ein Spiegel des wirren Lebens; sie alle blicken zu der innigen Frauengestalt auf, die sich zwischen ihnen, durch die trübe Schicht des Menschlich-Allzumenschlichen in reinere Höhen erhob, eine Fürstin der Anmut. Künstlerisch bemerkenswert ist hier der von Metzner, soweit ich es verfolgen konnte, zum erstenmal gemachte Versuch, einen Figurenblock zu meißeln, das heißt einen Steinblock, der im Gefüge des Denkmals eine tektonische Funktion besitzt, aber keine Flächen, Kanten und Ecken hat, weil er in Figuren plastisch aufgelöst ist. Dieser Entwurf wurde prämiiert, aber trotz unserer Kämpfe nicht zur Ausführung bestimmt; er hatte jedoch zur Folge, daß der Minister für Kultus und Unterricht, damals noch Herr v. Hartel, auf den im Ausland schaffenden Österreicher aufmerksam wurde und ihn 1903 als Professor an die Wiener Kunstgewerbeschule berief.

Metzners erste größere Arbeit in Wien war der Entwurf für einen »Nibelungen-Brunnen«, der vor der Wiener Votivkirche aufgestellt werden sollte:

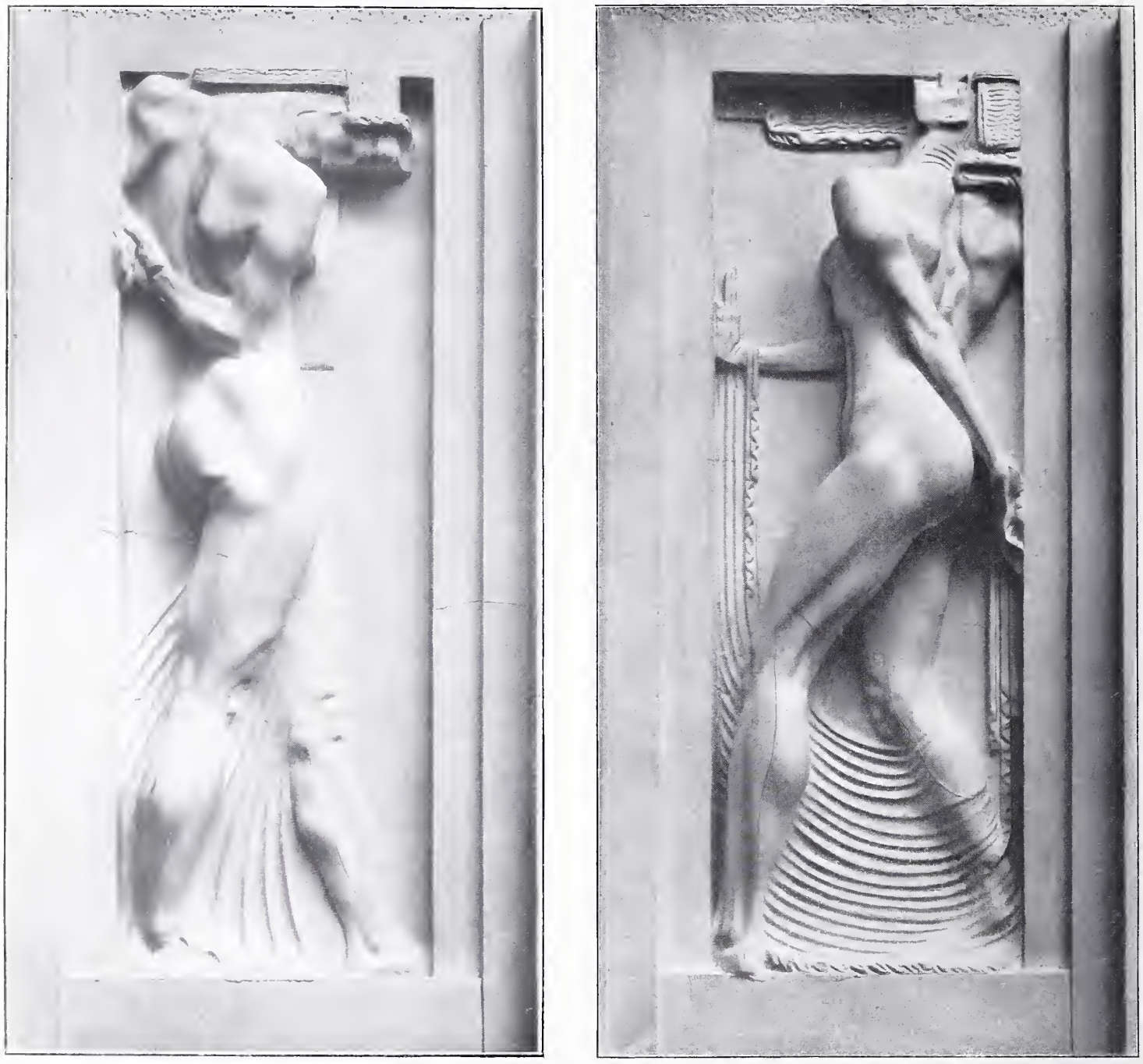


UNTERER TEIL DES MONUMENTALBRUNNENS FÜR REICHENBERG

FRANZ METZNER. RÜDIGER VON BECHELAREN
VOM NIBELUNGENBRUNNEN FÜR WIEN

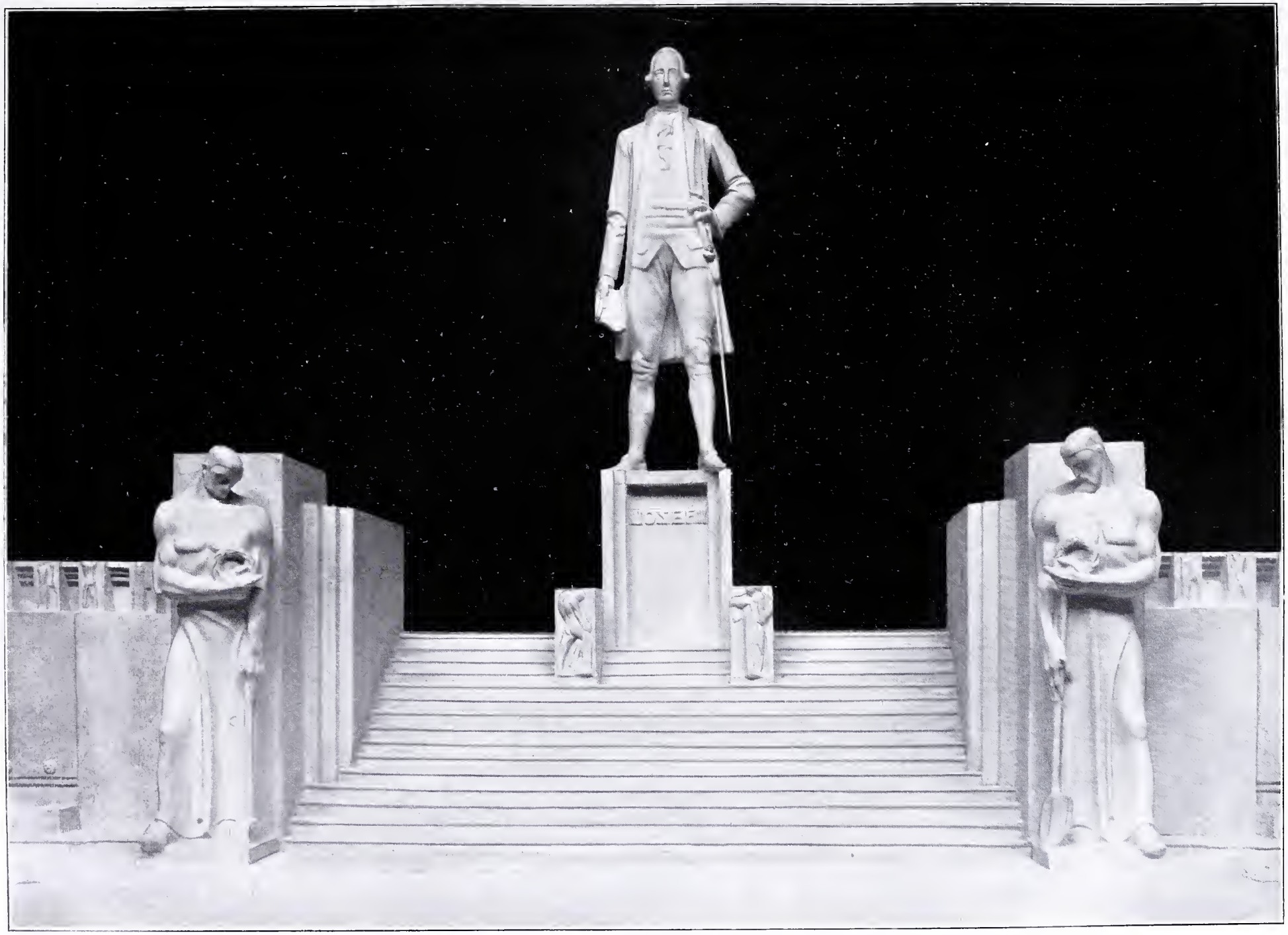
FRANZ METZNER. KRÖNENDE FIGUR VOM MONUMENTALBRUNNEN
IN REICHENBERG

FRANZ METZNER. ENTWURF EINES NIBELUNGENBRUNNENS FÜR WIEN



FRANZ METZNER. RELIEFS FÜR EINEN BERLINER MONUMENTALBAU

auf einem kreisrunden Sockel, den Reliefdarstellungen des gewaltigen Ringens heidnisch-germanischer Riesenkräfte umziehen — man denkt an Hagen von Tronje — erhebt sich, durch gläubige Demut ein stärkerer Sieger, der Markgraf Rüdiger von Bechelaren, die adeligste Verkörperung jenes österreichischen mittelalterlichen Rittertums, in dessen Mitte das Nibelungenlied entstand und Herr Walter von der Vogelweide das Singen und Sagen lernte. Dann folgten, neben einem Denkmal des oberösterreichischen Dialektdichters Franz Stelzhamer für Linz, das ihn als Rezitator seiner Gedichte darstellt und den endlich geglückten Versuch zeigt, unsere moderne Kleidung monumental zu verwerten, die großen Arbeiten für Deutschböhmen: der Monumentalbrunnen für Reichenberg und das Kaiser-Josef-Denkmal für Teplitz. Der Monumentalbrunnen, der auf der vorjährigen Reichenberger Ausstellung zu sehen war und jetzt, trotz des Geschreis einiger Banausen, in echtem Material vor dem Rathause aufgestellt werden wird, ist eine Komposition von wunderbarer Schönheit und Größe. Wie bei einer Brunnenanlage natürlich, dominiert das mächtige Wasserbecken. Es wird von zehn einander ganz gleichen Riesen getragen, die in ihrer Haltung auf das zwingendste die furchtbare Last ausdrücken, die sie zu stützen haben. Aus dem Becken, mitten unter den rauschenden Wassern, erhebt sich ein zylindrischer Sockel, der als reliefartig behandeltes Schmuckmotiv vier Reihen sich mit ausgespannten Armen festhaltender Menschenkinder zeigt, die durch ihre Kopfhaltung wieder ein Stützen und Tragen ausdrücken. Und auf dem Sockel steht in einer prachtvoll kühnen Bewegung



FRANZ METZNER. DAS KAISER-JOSEF-DENKMAL FÜR TEPLITZ

der krönende Mann, als jugendlich kräftiger Akt von hoher Meisterschaft der Form. Ist der Brunnen bisher Metzners genialste freifigurige Komposition, so ist der Kaiser Josef II. das großartigste Denkmal, das er bisher entworfen. Ich glaube, daß vor dieser festlichen Terrassenanlage selbst die dekorativsten Architekten aller Zeiten, ein Bernini oder Fischer von Erlach, den Hut ziehen würden. Und ich bin überzeugt, daß die Kaiser-Josefs-Legende sich in Böhmen dauernd mit dem Bilde verbinden wird, das Metzner dem großen Volkskaiser gegeben. Was hat doch alles der Künstler in seinem Kaiser Josef ausgedrückt! Er war ein Fürst, der in den Anschauungen des Rokoko aufgewachsen war, ein galanter Kavalier, ein Charmeur und Viveur, ein lächelnder Lebenskünstler. Aber die Rokokostimmung schwebt nur wie ein leichtes Parfüm um die Figur des Kaisers. Denn der Bruder der Marie Antoinette, die unter der Guillotine sterben mußte, weil sie die legitime Verkörperung der Rokokograzie gewesen, er war selbst ein Revolutionär auf dem Throne, ein Einsamer an seinem Hofe, der deutsche Kaiser des Sturm und Drangs, ein Zeitgenosse des jungen Goethe und Schiller, ein philosophisch gebildeter Enzyklopädist und ungestümer Aufklärer. Dieses Doppelwesen des Kaisers, das daher kommt, weil er an der Scheide zweier Zeitalter stand, hat Metzner im Typus, in der Haltung und Gebärde intuitiv und meisterlich ausgedrückt. Und wenn man die Stufen hinansteigt, um dem Kaiser zu huldigen, geht man an den Figuren der Landwirtschaft und Industrie vorüber, die er gefördert hat, weil er erkannte, daß sie fortan an Stelle diplomatischer Kabinettspolitik die Geschicke der Völker bestimmen werden. War doch Josef der Kaiser, der den Pflug durchs Ackerfeld führte.

Noch wären die Plastiken zu erwähnen, die Metzner kürzlich für einen von Bruno Schmitz errichteten Monumentalbau in Berlin vollendete: vier Bronzereliefs der historisch bedeutsamsten deutschen Kaiser für einen Kaisersaal und symbolische Reliefs aus grauem Muschelkalk für andere Festräume. Und es wäre zu erinnern, daß er jetzt unablässig an jenem Werke schafft, das ihn am meisten von allen mit Freude und Stolz erfüllt, weil es der größte plastische Auftrag ist, den Deutschland gegenwärtig zu vergeben hat: am figuralen Schmuck für das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Über diese Arbeiten abschließend zu urteilen, wäre heute verfrüht. Denn sie zeigen Elemente eines Stils von so neuer Schönheit und Größe, daß die Kritik, um nicht vorzeitig in Jubel auszubrechen, vorerst lieber abwartend schweigt.

FRANZ METZNER. PORTRÄT SEINER MUTTER

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

SYMMETRIE UND GLEICHGEWICHT [1])

Der neue Vorstand des Landesgewerbemuseums, der erste Kunstgelehrte an dieser Stelle, hat sich durch eine feine Leihgabenausstellung mit einer glücklichen Leitidee und einem geistvollen »Führer« beim schwäbischen Publikum aufs beste eingeführt. Namentlich diese literarische Arbeit ist es wert, auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Auch die im Anhang des Führers abgedruckten Äußerungen bekannter Ästhetiker und Künstler sind nicht bloß in ihrer Verschiedenheit unterhaltend zu lesen, sondern helfen mit zur Klärung der Frage. Es ist also sicherlich bei dieser Unternehmung mehr herausgekommen, als das, was schwäbische Skeptiker vorhersagten: die Erkenntnis, daß man es so machen könne, aber auch anders.

Angeregt, wie es scheint, durch Gottfried Semper, untersucht Pazaurek zunächst den Begriff *Symmetrie* und faßt ihn im engeren Sinn des Worts, mit einem Ausdruck der modernen Naturhistoriker, als »bilaterale Symmetrie« beim *Gleichgewicht* — im ästhetischen Sinn, auf dem Gebiet der bildenden Kunst, handelt es sich ebenfalls um die Verteilung zu beiden Seiten einer mittleren Richtungslinie oder -ebene, aber nicht unbedingt gefordert wird dabei die Nebeneinanderstellung der beiden Teile; noch weniger die genaue Kongruenz von links und rechts und die Gleichheit der Abstände von der Achse für alle Teile. Man verlangt nur ein beiläufiges Gleichmaß, wobei nicht Zirkel und Spiegel, sondern das Gefühl den Ausschlag gibt. Es gibt bei der künstlerischen Komposition zahllose Fälle, in denen nicht gemessen oder gezählt, sondern abgewogen werden muß. Die Tafelmalerei als die am wenigsten geometrisch gebundene Kunst, ist auch hierin am freisten; und so wird heutzutage das Wort »malerisch« geradezu gleich »unsymmetrisch« gebraucht. Aber Gleichgewicht ist nicht gleichbedeutend mit Unsymmetrie. Ebensowenig ist Symmetrie zu verwechseln mit Stilisierung.

Zu den schon von der modernen Kulturgeschichte gebrauchten Unterabteilungen: *bilaterale* Symmetrie und *radiale* Symmetrie (für Kreis- und Kugelbildungen) fügt Pazaurek die *diagonale* oder heraldische Symmetrie, die bei näherer Betrachtung aber zu den Gleichgewichtsbestrebungen gehört. Obwohl es sich auch hier um kongruente Bestandteile zu beiden Seiten einer Achse handelt, fehlt hier mitunter die Gleichartigkeit (gleiche Farbe) oder die gleiche Höhe der Gegenstücke, oder selbst die Gegenüberstellung (Spiegelumkehr). Ähnliches gilt von der sogenannten *reciproken* Symmetrie: rechts und links sind kongruent, gleich hoch und gegeneinandergekehrt, aber die Farben oder Helligkeitsgrade ergänzen einander so, daß die entsprechenden Teile entgegengesetzten Ton zeigen (Vereinfachung der Sägearbeit bei eingelegten Möbeln u. dergl.)

Es gibt eine Symmetrie und ein Gleichgewicht nicht nur der Linien und Flächen, sondern auch der *Farben* und der *Lichtverteilung*. Diese bisher noch gar nicht gewürdigte Tatsache zeigt uns namentlich die Werke der Malerei vielfach in einem neuen Licht und erklärt manch unbewußtes Gefallen oder Mißfallen.

Bei allen Körpern und bei allen senkrechten Flächen hat die senkrechte Achse, entsprechend dem Bau des menschlichen Gesichts, den Vorzug vor der wagerechten. Nur wenn es sich um die Gliederung einer horizontalen Fläche handelt, mag sie sich uns in Aufsicht oder Untersicht zeigen, verzichten wir auf die Vertikalachse. Dann genügt uns aber auch in der Regel (außer es handle sich um ungewöhnlich langgestreckte Rechtecke, wie bei einem Gang), eine Achse nicht, wir verlangen deren bei viereckiger Fläche zwei, die sich im rechten Winkel kreuzen. Beim Dreieck und den Polygonen bis zum Kreis tritt an die Stelle der beiderseitig bilateralen Symmetrie die radiale. Bei der Ellipse kommen beide zusammen.

Wenn sich die Symmetrie zur höheren künstlerischen Ordnung, zum Gleichgewicht erhebt, treten an Stelle der Maße und Zahlen Gefühlsmomente: die mathematische Achse geht über in die *psychologische*. Die *Wiederholung* ist eines der ursprünglichsten Kunstmittel in sämtlichen Künsten und sogar ein beliebter Kniff, das Anormale normal erscheinen zu lassen. Aber die Freude am *Kontrast*, zusammenhängend mit temperamentvoller Individualität, sucht in stetigem Ringen mit der mächtigeren Freude am Gleichen dieses etwas von ihren Boden zu nehmen und bespöttelt die allzubequeme Symmetrie, bei der die Hälfte des Gedankens durch mechanische Wiederholung für das Ganze ausreichen muß. Die immer vorwiegend konservative Welt duldet jedoch auf die Dauer in keinem Gebiet ein Heraustreten vereinzelter Widerstandskraft; die unvermeidlichen Nivellierbestrebungen setzen die Freude am Gleichen wieder in ihr Recht und sorgen dafür, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Fassen wir die Extreme ins Auge: Symmetrie, Asymmetrie, und verfolgen wir sie in ihren Steigerungen: Symmetrie, Ruhe, Steifheit, Pedanterie, Langeweile, Tod; Asymmetrie, Unruhe, Wahnsinn, Anarchie, Chaos. Nach beiden Richtungen dieselbe, wenig erbauliche Aussicht: Das Aufhören der Kunst, die Auflösung in Atome. Wir müssen uns also im allgemeinen vor Übertreibungen nach beiden Seiten hüten, vor der gedankenarmen Philistrosität ebenso wie vor der unmotivierten Freiheit, der schrankenlosen Willkür. Die allgemeinen Naturgesetze, Statik und Dynamik gelten auch für das Gleichgewicht und die Bewegung im künstlerischen Schaffen: sie sind das beste, das einzig Mechanische, das wir uns hier erlauben dürfen.

Die folgenden Kapitel des Führers entsprechen je einer Abteilung der Ausstellung. Eins behandelt die *Vorbilder in der Natur;* den menschlichen Körper, unsymmetrische Körper in der organischen Natur, symmetrische in der anorganischen. Wenn wir uns nicht täuschen, scheint die Naturentwickelung in der Richtung der Asymmetrie weiterzuschreiten.

Symmetrie in der Kleidung und Bewaffnung und in der Heraldik: Man kennt die Miparti-Mode (vêtement blasonné). Wichtiger sind die Beobachtungen über die Entstehung der unsymmetrischen Trachten: aus ungenähten Umwürfen, wobei der rechte Arm zum Gebrauch frei bleiben soll. Die drapierte Kleidung ist also auch in Rücksicht auf die Symmetrie malerischer. Warum aber hält das weibliche Geschlecht zu allen Zeiten strenger an der Symmetrie der Kleidung fest als das männliche, so daß auch ihre Modetorheiten durchweg in der Symmetrieachse sich bewegen? Offenbar, weil das Gegenteil unternehmend aussieht und als unliebsam auffallend gilt. Man

---

1) Zur Ausstellung des Kgl. Württemb. Landesgewerbemuseums Stuttgart, 1907. Katalog von Prof. Dr. Gustav E. Pazaurek.

denke an die schräg aufgestülpten Schwedenhüte und malerischen Baretts und die Schärpen der Soldatentrachten. Solche Dinge überläßt das weibliche Geschlecht im allgemeinen seinen freieren Elementen. Im bürgerlichen Zeitalter der Biedermeierei ist richtig auch die männliche Tracht zurückhaltender geworden. Die Knopfreihen sitzen alle hübsch in der Symmetrieachse und wenn je der Rock eine seitliche schräge Knopfreihe zeigt, so fehlt nie die zwecklose Ergänzung auf der anderen Seite. Streng in der Achse sitzend muß denn auch unser konservativer Festhut getragen werden.

Die *Waffentechnik* kennt keinerlei Rücksichtnahme auf akademisch-ästhetische Forderungen; streng nach den Forderungen der Praxis wählt sie die geeignete Form, ob symmetrisch oder nicht; bemüht sich keineswegs, das Unsymmetrische zu bemänteln und wird gerade dadurch die beste Führerin in kunstgewerblichen Angelegenheiten.

Auffallend ist die große Zahl der unsymmetrischen Bildungen in der *Heraldik,* bei der Strenge der sonstigen Formenstilisierung. Die Wappenverschränkungen mit ihrer diagonalen Symmetrie erklärt Pazaurek einleuchtend damit, daß die Dreieckschilde schräg getragen und aufgehängt wurden. Tiere sind eben von vorn nicht so deutlich und auch, wegen der Verkürzungen, schwieriger zu zeichnen; sind aber im Profil unsymmetrisch, was schon im Altertum der dekorativen Kunst Schwierigkeiten gemacht hat. Man kann dem Profilexemplar ein symmetrisches Gegenstück geben, Kopf an Kopf oder Rücken an Rücken. Letztere Anordnung ist beim Adlermuster die Vorstufe des sogenannten Doppeladlers.

Wie bedeutsam Symmetrie oder Unsymmetrie wirken kann, zeigen die verschiedenen Fahnenformen: einerseits das Kirchenbanner, andererseits der flatternde Kriegswimpel.

Und nun die *Symmetrie in Kunst und Kunsthandwerk!* Es wäre ja sehr bequem und manchem, in der Zeit der Stilwiederholung denkfaul gewordenen Produzenten eine willkommene Eselsbrücke, wenn man die Anwendung der einzelnen Arten von Symmetrie und Unsymmetrie fein säuberlich nach den verschiedenen Eventualitäten in ein System bringen könnte. Aber leider, oder vielmehr zum Glück für die Entwickelung, gibt es in Kunstfragen kein Reglement. Das Gefühl muß jedem die richtige Lösung diktieren, wenn ihm die Organe für das Kunstverständnis nicht überhaupt fehlen. — »In der Symmetrie liegt Ruhe, Erhabenheit, Feierlichkeit, Monumentalität; in der Unsymmetrie die Entladung des Temperaments, teils nach der Seite kapriziöser Laune, teils nach der der wilden Leidenschaft.« Also Symmetrie, soweit der Gebrauch es zuläßt, für einen Tempel, einen Prunkpalast, Symmetrie für das Götterbild, das Denkmal eines Heros der Sage, auch für den Bucheinband eines klassischen Dichterwerkes. Anders bei Räumen, die der heiteren Muse dienen, bei Plastiken, die ins Genre fallen und für die Gegenstände des Haushalts. Ein Zigarrenetui, eine Kaffeetasse sind nun einmal nichts Monumentales und können es nie werden. (Auch nicht, wenn sie zu feierlichen Geschenkzwecken eigens angefertigt werden; es entsteht da nur ein komischer Kontrast). Aber auch die Unsymmetrie kann sehr leicht übertrieben werden. Kleine Abweichungen von der Symmetrie, die das Gleichgewicht nicht aufheben, wirken nicht störend, sondern belebend; darum versichert sich ja der Architekt so gerne der Mitwirkung des Bildhauers oder Malers. Aber die Spielerei mit willkürlichen Bildungen lenkt die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Baugedanken ab. Wenn derartige Bestrebungen überhand nehmen, folgt regelmäßig ein Rückschlag in die kahlste Symmetrie (Rokoko — Finanzkammerstil, Reißbrettarchitektur — »malerischer« Villenbau). Manches heute unsymmetrische Gebäude ist ursprünglich symmetrisch angelegt; es ist so geworden durch Anbauten oder durch unvollständige Ausführung. Aber selbst krasse Fälle dieser Art heute beseitigen und durch treue Rekonstruktion ersetzen zu wollen, wäre übel angebracht. Gerade die historisch gewordene Unsymmetrie an alten Kirchen und Burgen ist weit entfernt, uns ästhetisch zu beunruhigen; solche entzückend malerische Anlagen, die von längst vergangenen Kämpfen und Schicksalen erzählen, üben vielmehr einen großartigen Reiz auf uns aus. Wie man aber versucht, bei Neuschöpfungen den malerischen Reiz solcher Unsymmetrie künstlich zu züchten, erlischt der ganze Zauber. Derartige unorganische Konstruktionen empfinden wir nur als affektiert.

Das Unsymmetrische ist immer erlaubt, wo der Zweck es erfordert; z. B. bei einer Brücke die Pfeilersporen an der Angriffsseite der Strömung. Das Unzweckmäßige kann in den Nutzkünsten nie vollendet schön sein; wohl aber erscheint vielen, besonders heutzutage, schon das rein Zweckmäßige auch als ästhetisch vollkommen.

Der Klavierbau wird immer auf Unsymmetrie angewiesen sein, weil eben die Saiten verschieden länger sein müssen. Ebenso die Porträtmedaillen oder Plaketten, weil eben nur das Profilbild des Kopfes sich in leichtem Relief gut darstellen läßt. Niemand denkt daran, der Symmetrie zulieb denselben Kopf im Spiegelbild zu wiederholen. Für den Webstuhl eignet sich die bilaterale für die Drehscheibe, die Drehbank und die Glasbläserpfeife die radiale Symmetrie. Alles Unsymmetrische muß da erst freihändig angefügt werden, wie bei den Gefäßen die Henkel und die Schnauzen. Überall, wo es sich um Guß, Prägung und Pressung handelt, ist das Prinzip der Reihung bequemer als das der Symmetrie, obwohl auch diese die Herstellung der Formen erleichtern kann. Soweit Zufallskünste im Spiele sind, hört auch die Symmetrie auf. (Craquelé-, Kristallisations- und Überlaufglasuren, Marmorvorsatzpapiere, Xylektypom). Wenn man Zufallsformen mit dem Spiegelbilde verdoppelt (wie der originelle Dichter Justinus Kerner seine »Klecksographien«, durch Abdruck auf dem gefalteten Papierblatt), so entsteht wohl ein symmetrisches, neues Gebilde, aber schwerlich ein künstlerisches Motiv. Auch das alte Kaleidoskop, das nicht nur bilateral verdoppelte, sondern sogar radial symmetrisch vervielfältigte, hat dem Kunstgewerbe keinen Nutzen gebracht.

Aber sonst spielt die symmetrische Verdoppelung des einen Objekts oder Motivs natürlich eine große und oft berechtigte Rolle (Kaminböcke, Vasen der Rokokozeit, Ohrgehänge).

Bei ganzen Reihen oder Garnituren ungerader Zahl verlangen wir in der Regel ein stärker betontes Mittelstück. Dies gilt selbst in der hohen Kunst; man denke an das hl. Abendmahl, das vornehmste Schulbild für die Frage des Gleichgewichts in der bildenden Kunst.

Die Ostasiaten, denen Symmetrie und namentlich Gleichgewicht, natürlich auch keineswegs unbekannt sind, haben sich in solchen Lagen nie so wie wir von einem solchen formalen Prinzip knechten lassen. Aber auch die Amerikaner können uns manche gute Anregung geben (Befreiung von den gleichmäßigen Möbelgarnituren). Wir aber lassen uns ganz unnötige Verdoppelungen gefallen bei allem, was schön sein soll (Schloßbeschläge und sogar Schlüssellöcher verdoppelt bei Zweiflügeltüren).

In der Architektur, die aus statischen und ästhetischen Gründen am meisten an die Symmetrie gebunden ist, wurde von jeher von symmetrischen Wiederholungen der ausgiebigste Gebrauch gemacht. Die beiden Arme einer Treppe steigern wesentlich die Pracht eines Bildes, das etwas vorstellen soll; ebenso die Verdoppelung von Türen,

Kaminen, Balkonen, Erkern, Türmen. Aber wieviele zwecklose Zutaten dieser Art verdanken nur der Großtuerei ihren Ursprung; wieviel Geld wird dabei vergeudet auf Kosten solider und echt künstlerischer Zwecke!

Harmlos ist im Kunstgewerbe die Verdeckung von Materialfehlern mit Hilfe symmetrischer Verdoppelungen im Ornament. Ein kleiner Glasurfehler am Porzellan wird übermalt mit einem Streublümchen oder Ornament, und die Aufmerksamkeit wird davon abgelenkt, wenn man ein ähnliches in beiläufiger Symmetrie hinzufügt. Doch vermeiden die Ostasiaten auch schon eine solche Täuschung.

Eine kleine Abteilung stellte *Extreme* zusammen. »Das sicherste und bequemste Mittel Aufsehen zu erregen, ist die Übertreibung.« Pazaurek findet, daß häufigere und größere Übertreibungen in der Symmetrierichtung festgestellt werden können, als in der entgegengesetzten; und zwar gerade auch in der Kunst von heute, wo sie wie hilflose Primitivität und Negation der hohen Kunst erscheinen. Es gibt zwar Gemälde, meist moderne, die in der seltsamsten Weise unsymmetrisch abgeschnitten sind. Aber was bedeuten derlei Extravaganzen gegenüber den Orgien, die der Symmetriegeist schon gefeiert hat! Wenn an einem Platz zwei Kirchen übereinstimmend aufgestellt sind, so kann das den monumentalen Eindruck mächtig steigern (Gendarmenmarkt in Berlin, Kommuns des Neuen Palais in Potsdam, Piazza del Popolo in Rom usw.). Aber die moderne Wiederholung einer alten Kirche (S. Germain l'Auxerrois zu Paris) als anstoßender Mairie, ist eine Karikatur. So gereicht es auch in Mannheim weder dem alten Rathaus noch der Kirche zum Vorteil, daß sie mit einem gemeinsamen Mittelturm zusammengeklebt und als Seitenstück behandelt sind. (Verschiedener Meinung kann man darüber sein, ob der verschiedene Zweck der beiden Hofmuseen zu Wien mehr Rücksicht verdiente oder die symmetrische Gestaltung des Maria-Theresiaplatzes). Die eigenartigsten Symmetrie-Übertreibungen entstanden aber da, wo auf Befehl eines Fürsten eine ganze Stadt auf einmal nach einem Reißbrettgrundriß entstand wie Mannheim und Karlsruhe. Derartige Projekte nehmen sich auf dem geduldigen Papier immer unverhältnismäßig günstiger aus als in der Verwirklichung, denn da haben sie nie genug Symmetrie. Das ist eben der Nachteil einer solchen Anlage, daß auch die geringste Abweichung sofort unangenehm empfunden wird und wenn es nur ein etwas höherer Schornstein wäre.

Die *historische Abteilung* der Ausstellung war eingeteilt nach konservativen und oppositionellen Stilen. Pazaurek sieht in der Kunstentwickelung einen ewigen Wechsel konservativer, klassizistischer Perioden mit solchen, die nach neuen Idealen streben. Eine gewisse »Übersättigung oder Ermüdung des Formgefühls« (wie der verstorbene Stuttgarter Asthetiker Adolf Göller sagte), mag dabei jeweils im Spiele sein, wenn die Mode und der Kunstgeschmack von einem Extrem ins andere zu fallen pflegt; und zwar — im Gegensatz zum Pendel — in immer weiter auseinandergetriebene Extreme, vielleicht auch in immer kürzeren Perioden.

Als *oppositionelle* Stile faßt Pazaurek auf den nordischen des 3. bis 6. Jahrhunderts n. Chr. die Gotik, das Rokoko (Referent kann dem für die Frühgotik nicht zustimmen, wohl aber für die sogenannte Spätgotik des 15. Jahrhunderts, die Dehio schon als einen neuen Stil proklamiert hat). Das Barock faßt Pazaurek nur als Ausklang der Renaissance auf, eben weil es an der Symmetrie festhält. Fein bemerkt ist die Unterscheidung von pomphafter Repräsentation nach außen und esoterischer übermütiger Laune im Rokoko. — »Immer strenger wird mit jedem Rückfall die Einhaltung klassischer Ideale, immer konsequenter wird aber auch — nach der Überwindung der naturgemäßen Übergangsperiode — die Abkehr vom Klassizismus, wenn es erst der Opposition gelungen ist, sich durchzusetzen,« und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß der Zukunftsstil, an dem wir eben erst arbeiten, noch viel unklassischer (und unsymmetrischer) sein wird, als das Rokoko; zumal dann, wenn den Deutschen die Führung zufällt. Aber wenn die Symmetrie immer mehr eingeschränkt wird, wenigstens auf den Gebieten der Alltagskunst, so wird um so sicherer das Prinzip des ästhetischen Gleichgewichts herrschen.

Die letzte Abteilung der Ausstellung, die der *modernen Kunst* gewidmete, predigt — bewußt oder unbewußt von seiten dessen, der die Auswahl getroffen hat — in Beispielen und Gegenbeispielen eben diese Tendenz.

E. GRADMANN-Stuttgart.

DIE NEUE UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK IN HEIDELBERG

Am 10. Dezember 1905 wurde das von Geheimrat Professor Dr. Josef Durm aus Karlsruhe erbaute neue Bibliothekgebäude der Universität Heidelberg feierlich eröffnet und dem Verkehr übergeben. Das Bauprogramm wurde von dem Oberbibliothekar Dr. Zangemeister, der die Verkörperung desselben nicht mehr erleben sollte, aufgestellt und von seinem Nachfolger im Amte, Professor Dr. Wille, unter geringen Veränderungen beibehalten und durchgeführt.

Das Ministerium Nokk mit seinem Hochschulreferenten Dr. L. Arnsperger, das sich unsterbliche Verdienste um die Wohlfahrt der badischen Hochschulen erworben hat, brachte den Bau bei der Ständekammer ein und erhielt von dieser die für die Ausführung verlangte Summe von 1 250 000 Mark genehmigt. Der Betrag wurde wegen ungünstiger Bodenverhältnisse auf 1 327 967 Mark erhöht, bei welcher Summe übrigens die Kosten für den Geländeerwerb und die innere Einrichtung nicht inbegriffen waren. Im Frühjahr 1901 wurde mit den Arbeiten begonnen und im Frühjahr 1905 wurden die Arbeiten für die innere Einrichtung vergeben.

Der Bauplatz war kein regelmäßiger und nur nach drei Seiten von Straßen umzogen, die vierte schlossen Nachbargebäude ab.

Bei dem Aufbau ging man von dem Satze aus, daß es bei öffentlichen Bibliotheken weniger darauf ankommt, einen gleichmäßig verarbeiteten, palastähnlichen Bau an die Straße zu stellen, als vielmehr darauf, aus der Eigenart des Bedürfnisses das Bauwerk herauszuarbeiten und sein Äußeres demgemäß zu gestalten. So wurden die verschiedenen Geschäftsräume, zu denen die Arbeitsgelasse der Bibliothekare und des Direktors, Dienerzimmer, Ausleihzimmer, Auditorien, Ausstellungsräume, der große allgemeine Lesesaal, die Aufbewahrungsräume für die intimeren kostbaren Bestände, Garderobe, Toiletten usw. gehören, in zwei Stockwerken zusammengelegt und im unmittelbaren Zusammenhang mit diesen in einer zweiten Gruppe die großen Bücherbestände, die in fünf niedrigen Geschossen untergebracht sind. Auf diese Weise entstand der *Verwaltungsbau* und der *Magazinbau*, die innig miteinander verbunden, einen weiten architektonisch gebildeten Hofraum umschließen.

Im Innern dürften wohl der Ausstellungsraum und der große Lesesaal als *die* Bauteile angesehen werden, die einzig und allein eine mehr künstlerische Durchbildung gestatteten. Dem Hauptraum im Baue — dem Lesesaal — wurde in vorbereitender Weise ein gleichartig architektonisch gebildeter Raum, das Vestibül vorgelegt und diesem

wieder eine Eingangshalle mit entsprechendem Portal, das zu den Schätzen der Wissenschaft Einlaß gestattet. Das letztere schmücken zwei überlebensgroße Figuren, die mit den Tragsäulen der Türe verwachsen erscheinen. Prometheus mit dem Adler an die linke Eingangssäule gefesselt, an die rechte sich anlehnend eine halbverschleierte Jungfrau von vollendeter Formschönheit, die einem knieenden Jünglinge ihre Geheimnisse offenbart — Meisterleistungen von Professor *H. Volz* in Karlsruhe. Vom gleichen Künstler sind auch die Reliefs über den großen Fenstern des Ausstellungssaales, einen Gigantensturz darstellend, ausgeführt; dann noch die mächtigen Köpfe bei den Fensterstützen. Mit der Büste der Pallas-Athene und ihrem vergoldeten Helme auf dem Haupte klingt der bildhauerische Schmuck der Mittelpartie unter reichem ornamentalen Beiwerk nach oben aus.

Von hier aus verliert sich das figürliche und ornamentale Bildwerk der Fassaden rechts und links nach dem Magazinbau zu; an den beiden Ecken, bei dem sich aus der Bauplatzform ergebenden runden »Bibliothekturm« und dem Erker an der Straßenecke sich nochmals aufschwingend. Mit einfachem Bildwerk verzierte Giebel erheben sich, die Gesimslinie nach dem Magazinbau durchbrechend, auf den zweigeschossigen Flügeln des Verwaltungsgebäudes. Das Haupt des Weltgeistes von Professor Volz, in einem der genannten Giebel, ist eine tiefempfundene Komposition des Künstlers. Die Fassaden des Magazinbaues in organischem Zusammenhang mit denen des Verwaltungsbaues geben ein einfacheres Bild, das seine Gestalt wieder dem Bedürfnis verdankt. Das ganze Äußere, wie auch die Hofarchitektur ist in rotem Maintaler Sandstein unter Zuhilfenahme reicher Vergoldung ausgeführt.

Das Innere ist dem Äußern entsprechend gestaltet. Das Vestibül, das Treppenhaus, der Lesesaal, die geräumigen Korridore mit ihrem Marmorschmuck, Wand- und Bodenmosaiken, Stukkolustroflächen, Granittreppen und Hartstuckarbeiten geben Zeugnis davon, wie auch die Beleuchtungskörper für das elektrische Licht.

Die figürlichen und ornamentalen Hartstuckarbeiten wurden von Bildhauer Füglister in Karlsruhe, die Mosaiken von Odorico in Frankfurt und die vier größeren Vontenbilder (Ansichten von Florenz, Rom, Athen und Alexandrien)

DIE NEUE UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK IN HEIDELBERG

im Ausstellungssaal von Maler Hellwag in Karlsruhe ausgeführt. Die ornamentalen Bildhauerarbeiten sind von Bildhauer Binz in Karlsruhe gefertigt worden.

Das gesamte Ameublement ist einfach, aber solid und dem Zwecke entsprechend, ohne überflüssige Ornamentik ausgeführt und nur durch besondere Farbgebung und farbige Beizen zur höhern Wirkung gebracht.

In seiner Festrede machte Dr. Wille auf den bedeutsamen Zufall aufmerksam, daß der Tag, an dem die Universität die Wiedereröffnung ihrer Bibliothek festlich begehe, mit dem Geburtstage des *großen Archäologen Winckelmann* zusammenfalle. Auch beim Betreten des Innern der neuen Bibliothek mit seiner monumentalen Größe und seiner einfachen Sprache werde man an diesen begeisterten Freund und Kenner der antiken Kunst erinnert und die Stadt Heidelberg dankte dem Erbauer in sinniger Weise für das öffentliche Werk. *Dr.*

ADALBERT RITTER VON LANNA UND SEINE WIDMUNG FÜR DAS KUNSTGEWERBLICHE MUSEUM IN PRAG.

Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag ist in letzten Tagen von seinem langjährigen Gönner A. Ritter von Lanna mit einer großartigen Widmung bedacht worden — durch dieselbe ist die in den Museumsräumen bisher leihweise ausgestellte *Glassammlung Lanna* in dauernden Besitz der genannten Anstalt übergegangen.

Das Glas bildete ein gewichtiges Gebiet von Lannas Sammlungen, von denen ein das Kunstgewerbe umfassender Teil seit zwei Jahren in vier Sälen des neuen Museumsgebäudes ausgestellt ist und in hohem Maße die Aufmerksamkeit aller Fachmänner erweckt.

H. A. von Lanna (geboren 1836) befaßt sich schon seit Mitte der sechziger Jahre mit der Kunst und dem Sammeln von Kunstwerken. Seine mit Eifer betriebene Sammlertätigkeit, welche gleich anfänglich, auf das Studium der einschlägigen Literatur gestützt, über das Niveau der bloßen Liebhaberei weit hinausging, führte zu einer tiefernsten Kennerschaft, welche Lanna auch auf dem Gebiete des Museumswesens betätigte. Seit Jahren ist Lanna Mitglied des Verwaltungsausschusses des Germanischen Museums in Nürnberg und des Kuratoriums des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien und stets stand er im innigsten Verkehr mit den hervorragendsten Fachmännern, wie Essenwein, Eitelberger, Ilg, Benndorf, Bode, Lehrs und vielen anderen. Als die Prager Handels- und Gewerbekammer im Jahre 1885 das Kunstgewerbliche Museum in Prag begründete, kamen die Erfahrungen, Kenntnisse und Beziehungen Lannas der ins Leben tretenden Anstalt ungemein zu statten. Seit der Errichtung des Museums bis zum heutigen Tage ist Lanna welcher sich bereits an allen diesbezüglichen vorbereitenden Schritten beteiligte, Obmann des Verwaltungskomitees und des Ankaufskomitees und sorgt unermüdlich um das Gedeihen der ihm liebgewordenen Anstalt. Insbesondere war sein Augenmerk stets auf die Vermehrung und Ausgestaltung der Sammlungen gerichtet und gleich anfänglich hatte er die großen Lücken derselben teils mit Geschenken, teils mit Leihgaben ausgefüllt. Von Jahr zu Jahr wuchs die Zahl der gewidmeten Gegenstände, so daß sie bis Ende 1905 über 600 Nummern betrug, wozu außerdem Geschenke für die Bibliothek, die Sammlung für innere Buchausstattung und die Ornamentstichsammlung hinzutraten. All die Geschenke und Leihgaben entstammten einer schier unerschöpflichen Quelle, — seiner eigenen großen Sammlung, welche im Laufe von vier Jahrzehnten entstanden, sein Wohnhaus in Prag zu einem wahren Museum gestaltete. Alle Gebiete des Kunstgewerbes, insbesondere aber Glas und Keramik, fanden hier Vertretung; eine große Anzahl (ca. 2000 Stück) von Münzen und Medaillen mit einschlägigen Modellen in Kehlheimer Stein, Buchs und Wachs, bildet eine auserlesene Kollektion für sich, und in einem für eine Privatsammlung außergewöhnlichen Umfange war die Sammlung der Kupferstiche und Holzschnitte der Werke des Buchdruckes und der Handzeichnungen älterer und neuerer Meister angewachsen. Der im Jahre 1895 vom Eigentümer herausgegebene, von Dr. H. W. Singer verfaßte zweibändige Katalog des »Kupferstichkabinetts Lanna« zählt über 10 000 Nummern auserlesener und seltener Exemplare; ein Teil der Handzeichnungen alter Meister erscheint gegenwärtig in Reproduktion in Meders »Handzeichnungen«.

Lanna war nimmer müde, den öffentlichen Instituten seine Schätze zu öffnen und hilfbereit zur rechten Zeit beizustehen. Die Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Rudolfinum in Prag verdankt ihm eine Reihe altböhmischer Tafelbilder und Handzeichnungen böhmischer Maler des 17. bis 19. Jahrhunderts, ja die ganze dortige, sehr instruktive Abteilung der Kupferstichsammlung ist seine Widmung; auch am Entstehen der Sammlung deutscher Porzellane im Germanischen Museum hat Lanna bedeutenden Anteil, indem er hierzu die Anregung und zugleich auch einen Grundstock gab. Vor allem ist es aber das Prager Kunstgewerbliche Museum, welches sich stets seiner Fürsorge erfreute.

Nachdem das früher im Rudolfinum untergebracht gewesene Museum durch die Errichtung eines eigenen Gebäudes ein selbständiges Heim gewonnen hat und an Lanna das Ersuchen gerichtet wurde, seine kunstgewerblichen Sammlungen im Museum leihweise auszustellen, willfahrte er gerne diesem in Fachkreisen lange gehegten Wunsche und machte auf diese Weise einen Teil seiner Schätze der Öffentlichkeit und dem Studium zugänglich. Die ausgestellte, vier Säle in dichtgedrängten Reihen füllende Sammlung wurde im März 1905 eröffnet; sie besteht aus einer Kollektion von Gegenständen aus Metall (darunter insbesondere Zinnarbeiten), Holz und Elfenbein; einer überaus umfangreichen, gegen 2000 Stück zählenden keramischen Abteilung und der einen großen Saal füllenden Glassammlung. Auf wissenschaftlicher Grundlage, von einem hohen Gesichtspunkte bei nimmermüdem Verfolgen eines bestimmten Programms durchaus systematisch gesammelt, bilden die Sammlungen Lannas eine Fundgrube für den Forscher und eine wahre Lehrstätte für den wißbegierigen Teil des Publikums. Es gilt dies insbesondere von der Abteilung der Glasarbeiten.

In einer Zeit, wo die Museumskunde noch in ihren Anfängen begriffen war und die Privatsammler noch planlos herumtasteten, wandte Lanna seine volle Aufmerksamkeit dem genannten Gebiete zu. Der Umstand, daß sich auf demselben Böhmen rühmlichst auszeichnete, war mitbestimmend gleich bei den ersten Schritten, welche Lanna auf dem Felde der Sammeltätigkeit unternahm. Und so ist bei zielbewußtem Vorgehen eine Sammlung entstanden, welche einzig in ihrer Art ist.

Die Sammlung zählt im ganzen gegen 1200 Objekte und ist in 17 Schreinen untergebracht. Die ganze Entwickelungsgeschichte der Glasindustrie, von ihren Anfängen im Altertume bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts, ist hier durch glänzende oder instruktive Beispiele dargestellt. An das antike Glas schließen sich Glasarbeiten fränkischen Ursprungs, sowie des frühen Mittelalters an, und in hervorragender Weise ist die Kunst Venedigs und das

sich auf venezianische Vorbilder anlehnende Glas in allen möglichen Spielarten, als Petinet- und Reticella-, Opal-, Achat-, Millefiori-, Milch- und Eisglas, vertreten. Eine stattliche Reihe von außerordentlich seltenen Objekten bildet die gegen 100 Stück zählende Abteilung der emaillierten Gläser; Reichsadler- und Kurfürstenhumpen reihen sich an Paß- und Jagdgläser, und ebenso reichhaltig wie voll Abwechslung ist die Gruppe der Gläser der Dresdener Hofkellerei mit sächsischen und polnischen Wappen. Auch Pokale und Humpen mit kulturhistorisch interessanten Darstellungen sind hervorzuheben, worunter jene, welche auf die Glasmacherei selbst Bezug haben, besonderes Interesse bieten; so eine im Jahre 1647 von Simon Schürer von Waldheim, Glashüttenmeisters zu Falkenau, einem Primator von Raudnie gewidmete Henkelkanne, ein Humpen mit Porträtgestalten einer Glasmacherfamilie vom Jahre 1654 und ein anderer vom Jahre 1680 mit der höcht interessanten Darstellung der Glashütte des Kristian Preißler. Das sind historische Dokumente allerersten Ranges, denn bekanntlich gehörten die Schürers, welche von Rudolph II. geadelt wurden, und die Preißlers, welche hüben und drüben des Riesengebirges und des Böhmerwaldes weit verzweigt waren, zu den ersten Glasmacherfamilien Böhmens. Die einst blühende Nürnberger Glasfabrikation, wie wir sie auch in der vorjährigen Nürnberger Ausstellung zu verfolgen Gelegenheit hatten, ist durch Pokale und Becher vertreten, welche entweder in geschliffener Arbeit in der Art G. Schwanhardts, oder in Schwarzlotmalerei von Schaper und seiner Werkstätte verziert sind. Eine in ihrer Art einzige Kollektion bildet das böhmische Kristallglas des 17. und 18. Jahrhunderts. Da gibt es eine ganze Reihe exquisiter Exemplare, Pokale, Becher und Kupen, in Hoch- und Tiefschnitt, in Glanz- und Mattschliff verziert; manche sind mit Wappen versehen, als der für die Entwickelungsgeschichte der Glaskunst im Riesengebirge wichtige Pokal mit dem Wappen der gräflichen Familie Schafgotsch, oder der wohl einer Glashütte Ostböhmens angehörige Kolossalpokal mit Kolovratschem Wappen, andere zeichnen sich durch reiche Ornamentation und figurale Darstellungen aus. Eine Anzahl großer, dickwandiger Pokale hat auf Sachsen Bezug, während andere den Brandenburgischen Glashütten entstammen; auch die schlesische Produktion der Zeit Friedrichs II. ist durch Gefäße, welche durch Ansichten von Breslau, Warmbrunn oder andere charakteristische Darstellungen gekennzeichnet sind, reichlich vertreten. Die überaus feinen, mit Diamantgravuren versehenen, sogenannten Wolfschen Gläser, welche zu den Seltenheiten der Glasmacherkunst Hollands gehören und die sonst selbst in großen Sammlungen nur einzelweise anzutreffen sind, kommen hier in nicht weniger als zwölf Exemplaren vor. Auch mehrere Kuriositäten in Glas und Glasfluß, Trinkhörner, Glocken und sonstige Geräte, hat die Sammlung aufzuweisen.

Nicht bloß die einzelnen Gruppen und Gegenstände bilden den hohen Wert der Sammlung, sondern vor allem ihre Vollständigkeit und Abgeschlossenheit, welche in heutigen Tagen zu erreichen schier unmöglich erscheint. Es ist ein wahres Lebenswerk eines einzelnen, an seiner Schöpfung mit großer Hingebung, unter dem Aufwande ganzer Kraft und vieler Opfer arbeitenden Mannes. Und dieses Lebenswerk hat Lanna dadurch bekrönt, daß er diese bedeutsame Abteilung seiner Sammlungen dem Museum, an dessen Emporblühen er mitgearbeitet hat, widmete. In einer Zeit, wo von berufenen Seiten darüber geklagt wird, daß hervorragende Privatsammlungen in alle Winde verstoben werden, ist die munificente Schenkung Lannas ein beherzigendes in allen Musealkreisen berechtigtes Aufsehen und allseitigen Beifall weckendes Ereignis.

K. CHYTIL.

BÜCHERSCHAU

Das Beizen und Färben des Holzes. Ein Hand- und Hilfsbuch zum praktischen Gebrauche von *Wilhelm Zimmermann,* Chemiker und Lehrer an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Barmen. Verlag von W. Zimmermann, Barmen, Adolfstraße 10; Preis 1,50 Mk. 80 Seiten.

Die moderne Kunst geht auf »intime« Wirkung aus; die einzelnen Bestandteile eines Innenraumes haben sich bezüglich der Farbe dem Gesamtton des Raumes anzupassen. Da dieser Effekt sehr häufig mit dem Naturton der Hölzer sich nicht erzielen läßt, muß die Kunst der Oberflächenbehandlung nachhelfen. Dies kann durch Anstrich geschehen oder durch Beizen und Färben der Holzteile auf chemischem Wege. Mit der letzteren Art, die neuerdings sehr beliebt ist, beschäftigt sich die kleine Publikation des Verfassers in recht klarer und verdienstlicher Weise. Im allgemeinen Teil des Werkchens wird der Begriff des Beizens festgestellt und die Eigenschaften der Holzbeize bezüglich der Luft- und Lichtechtheit. Es wird die Anwendung erörtert, um gleichmäßige Beizung bei großen Flächen zu erhalten; die Behandlung des Holzes vor und nach dem Beizen; die Behandlung der Farbstoffe und Chemikalien; das Auftragen der Beizlösungen auf das Holz und endlich der Herstellungspreis. Der spezielle Teil gliedert sich in die Besprechung der Wasserbeizen, der Spiritusbeizen, wobei auch das Entfernen alter Lacke, Beizen und Anstriche behandelt wird, und der Terpentin- und Wachsbeizen. Zum Schlusse wird noch auf die Bezugsquellen der Farbstoffe und Chemikalien hingewiesen. Es ist eine Fülle guter Rezepte in dem kleinen Buche enthalten, das allen Gewerbetreibenden, die mit Holz zu tun haben, eine willkommene und erschöpfende Belehrung geben wird. So wie der Inhalt übersichtlich geordnet ist, ist auch die Diktion eine klare, allgemeinverständliche. Wir zweifeln nicht, daß sich das Buch in Interessentenkreisen gut einführen wird, da dessen Besitz für dieselben einen Vorteil darstellt. *B.*

Gotisches Musterbuch. Von *V. Statz* und *G. Ungewitter.* 2. Auflage, neubearbeitet von *K. Mohrmann*, Professor an der Königl. technischen Hochschule in Hannover. 200 Tafeln mit Text. Leipzig, C. H. Tauchnitz. 20 Lieferungen à 2,50 Mark.

Das treffliche Lehrbuch der gotischen Konstruktionen von Ungewitter findet in diesem vorliegenden Werke, das mit dem Erscheinen der 20. Lieferung vollständig geworden ist, eine schätzenswerte Ergänzung. Die ganze Kleinkunst der mittelalterlichen Kunstweise ist in den besten Beispielen, die aus allen Teilen Deutschlands zusammengeholt sind, zur klaren, schlichten, aber eindrucksvollen Darstellung gebracht, Kanzeln, Glasfenster, Grabdenkmäler, Beschläge, Gebrauchsgegenstände des Kultus und des Hauses aller Art sehen wir uns vorgeführt. Es wird stets Künstler geben, die versuchen werden, im Sinne dieser Vorbilder neues zu schaffen und viele andere und kunstverständige Laien, denen das Studium unserer Väter Werke allein schon Genuß und Befriedigung gewährt. *B.*

BERICHTIGUNG

Im letzten Hefte (Nr. 4) dieser Zeitschrift ist bei den Arbeiten von *Albin Müller* auf Seite 75 als Unterschrift unter dem Dekorationsstück »Birkhahn« anstatt »Tintenfaß« zu lesen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

O. BLÜMEL. LITHOGRAPHIE

DIE MÜNCHENER »LEHR- UND VERSUCHATELIERS FÜR ANGEWANDTE UND FREIE KUNST« (W. v. DEBSCHITZ)

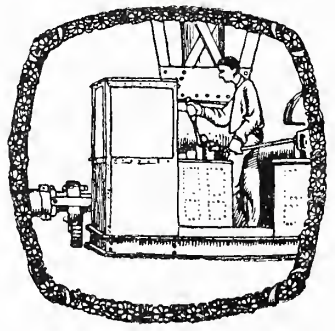
Von Wilhelm Michel

PÄDAGOGISCHE Reformbestrebungen nehmen im Geistesleben der Gegenwart einen von Jahr zu Jahr wachsenden Raum ein. Sie erscheinen als die natürliche Folge unserer neuen psychologischen Einsichten; denn Erziehungskunst war niemals etwas anderes als angewandte Psychologie. Da aber auch die Psychologie von jener großen Macht abhängig ist, die wir den Zeitgeist nennen, so ergibt sich, daß die Neuerungslust auf erzieherischem Gebiete ihren Grund in den Fortschritten der allgemeinen Kultur hat. Dieselben Neuerungen, die dem Zeitgeiste sein verändertes Gepräge geben, wirken auch auf das Werk der Erzieher bestimmend ein.

Die große Entdeckung der Gegenwart war das Individuum. Sie erfolgte als ein Rückschlag gegen den entarteten Idealismus der Epigonen, der nur absolute, unpersönliche Werte zu kennen vorgab. Ihm gegenüber fiel den Männern des fin du siècle die Relativität, die subjektive Bedingtheit aller Werte heiß aufs Herz, und wie in panischem Schrecken huben sie an, von den Möglichkeiten und Schranken, von den Wundern und Abgründen der Persönlichkeit zu reden. Wer fing es an? Schopenhauer vielleicht, vielleicht schon Kant. Sicher ist jedenfalls, daß Nietzsche nicht der Säemann der individualistischen Saat, sondern schon der Schnitter reifer Ernten war, die vielleicht maßlos staunten, gerade dieser Sense zum Opfer zu fallen. Das Individuum erkannte sich bei ihm und anderen nicht nur als Weltspiegel, sondern geradezu als Weltschöpfer. Es fühlte sich als festen Mittelpunkt zahlloser Beziehungsverhältnisse und sah alle die anspruchsvollen Ideengebilde, deren Forderungen es so lange bedrängt hatten, zu seinen Dienern, zu seinen Geschöpfen herabgesunken.

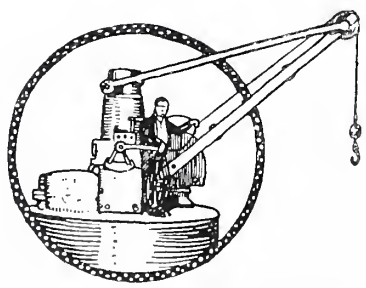
Wir wissen, mit welcher Rücksichtslosigkeit man dem individualistischen Gedankenkeim Blüte um Blüte, Folgerung um Folgerung abrang; wie man auf allen Gebieten, Ethik, Erkenntnistheorie, Ästhetik, Religion, Kritik, die Radizierung auf das Subjekt vornahm; wie man sich an Umwertungen aller Art berauschte und alte Begriffe unermüdlich mit neuem Inhalt füllte. Und weil ja von jeher in jedem festen, einseitigen Standpunkte Möglichkeiten des Wahren und des Falschen hart nebeneinander liegen, so schoß auch hier neben manchem Guten viel schlimme Saat empor, und was von den Feldern in die Scheunen floß, war wohl ganz neues, aber sehr gemischtes Gut, das der Schleuder dringend bedurfte.

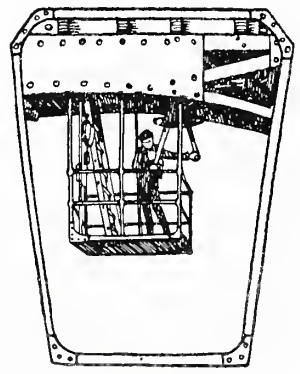
Mit besonderem Nachdruck hat die Entdeckung, die Wiederentdeckung des Individuums auf die Geister der Erzieher eingewirkt. Es ist durchaus kein Zufall, daß Max Stirner, der dem Egotismus seinen radikalsten Ausdruck gab, sich schon sehr frühe zur Frage der Erziehung in einem bedeutsamen, viel beachteten Aufsatze geäußert hat. Vielleicht ist er sogar der erste gewesen, der die pädagogischen Folgerungen aus dem neuen individualistischen Gedanken klar formuliert hat. Da das Individuum seinem Wesen nach Charakter, das heißt Wille, ist, geht alle Erziehung fehl, die sich nicht an den Willen wendet. Die spezifische Funktion des Willens ist Leben, und das Ziel der Erziehung muß daher das sein, den jungen Menschen die Dinge *erleben* zu lassen. Mit der Aufnötigung eines gewissen Quantums an Gedächtnisstoff ist gar nichts getan. Der Lehrstoff muß ein Bestandteil des Lebens im Schüler werden. Lernen heißt nun nicht mehr memorieren, sondern assimilieren; der Gegensatz zwischen Schule und Leben verschwindet, und die Schule hat fortan nichts zu sein als ein Mittel, um auf methodische Weise möglichst gedrängtes und fruchtbares Erleben an den Schüler heranzutragen.



O. BLÜMEL. BUCHSCHMUCK AUS KAMMERER: DIE TECHNIK DER LASTENFÖRDERUNG
Verlag von R. Oldenbourg, München

Max Stirners Hauptwerk »Der Einzige und sein Eigentum« hat heute nur noch historischen Wert. Aber diese seine Erziehungsparole erweist sich heute noch wirksamer als je. Er hat damit das Ideal aufgestellt, das mit geringen Abänderungen jedem modernen Pädagogen vorschwebt. Es hat auch auf dem besonderen Gebiete der *Kunsterziehung* Geltung erlangt, und der erste entschiedene Versuch, dieses Ideal zu verwirklichen, bildet den Gegenstand dieser Veröffentlichung. Es sind die von Wilhelm von Debschitz geleiteten »Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst« in München.





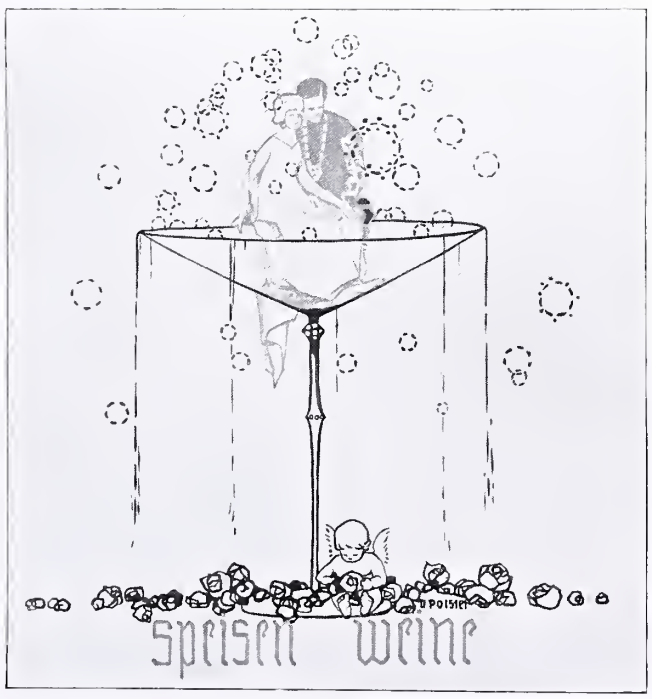
Eine eingehende, polemische Gegenüberstellung des bisherigen Kunstunterrichtes und dem, was Wilhelm von Debschitz anstrebt, kann ich mir ersparen. Es muß genügen, kurz auf das Positive seiner Lehrweise einzugehen. Das schlechte Beispiel, das heute noch an zahlreichen Akademien und Kunstschulen gegeben wird, gibt auch ohne ausdrückliche Erwähnung dazu eine hinlängliche Folie ab.

Die ganze Organisation und Lehrmethode des erwähnten Institutes atmet den neuen erzieherischen Geist, der oben andeutungsweise gekennzeichnet wurde. Als oberstes Prinzip gilt das Bestreben, in allen Fällen den *Schaffenstrieb* des Schülers in Tätigkeit und Anregung zu setzen. W. v. Debschitz geht von der Überzeugung aus, daß jeder Mensch von Kind auf zum Schaffen veranlagt ist, daß in jedem Menschen eine zeugende, schöpferische Kraft liegt und daß nur diejenige Arbeit Genuß gewährt, die diesen natürlichen Schaffenstrieb beschäftigt und fördert. Beim Kunstschüler aber bedeutet Schaffen nichts anderes als optisch Erlebtes individuell darstellen. An der Akademie lernen die Schüler so sehen, wie ihre Meister sehen, das heißt, sie fangen damit an, womit Andere aufgehört haben. Sie werden dadurch verhindert, die sinnliche Erscheinung der Dinge auf eigene Faust zu erleben und werden bei allem guten Willen der Lehrer einem Manierismus ausgeliefert, der das Beste in ihnen von vornherein erstickt. Mit diesem Grundirrtum der bisherigen Kunstpädagogik hat v. Debschitz in der schroffsten Weise gebrochen. Sein Streben geht dahin, den Schüler in ein persönliches Verhältnis zu den Dingen zu bringen und auf diese Weise Schöpfer, nicht bloße Nachahmer heranzubilden.

Zu »Schöpfern« in diesem Sinne lassen sich nicht nur bildende und kunstgewerblich entwerfende Künstler heranbilden, sondern auch Industriezeichner und Handwerker, welch letztere ja einen außerordentlich wichtigen Bestandteil der in kunstgewerblichen Diensten stehenden Mannschaft bilden. Denn auch die bloße Ausführung eines fremden Entwurfes ist ein Nachschaffen, nicht ein Nachahmen, ist eine produktive, neue Werte erzeugende Tätigkeit.

Es versteht sich von selbst, daß dieses Ziel nur erreicht werden kann durch äußerstes Eingehen auf die Psyche des Schülers, auf die Art und die Stärke seiner Begabung. Zur Ermöglichung dieses Eingehens bedarf es einer von aller bureaukratischen Starrheit

L. SCHWARZ. NATURSTUDIE



D. POLSTER. SPEISEKARTE

R. v. HOERSCHELMANN. SCHIESSCHEIBENBILD

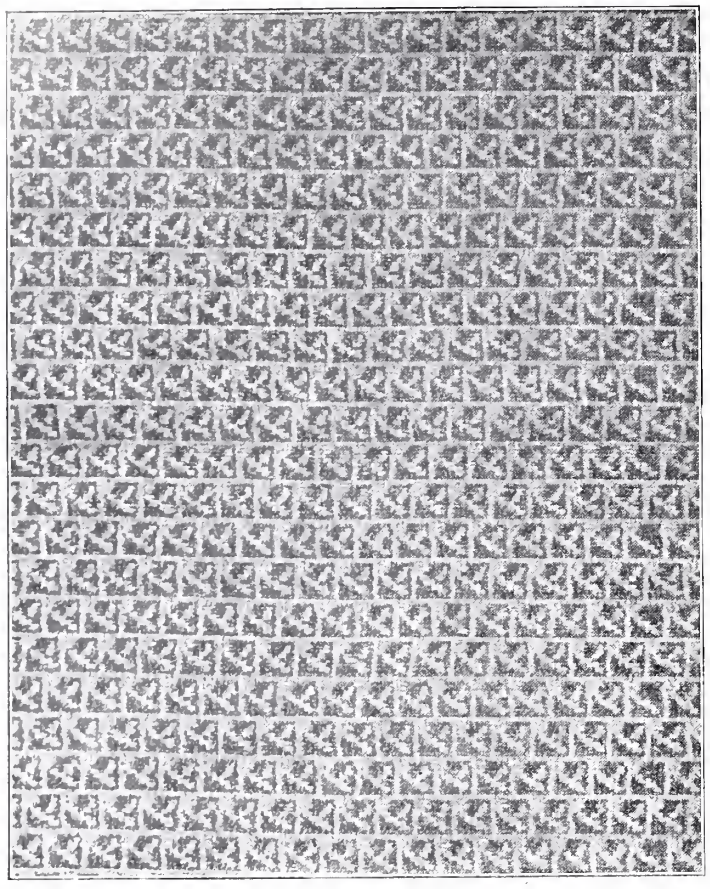
W. v. WERSIN WOHNZIMMER

FR. SCHMOLL v. EISENWERTH. WOHN- UND SCHLAFZIMMER

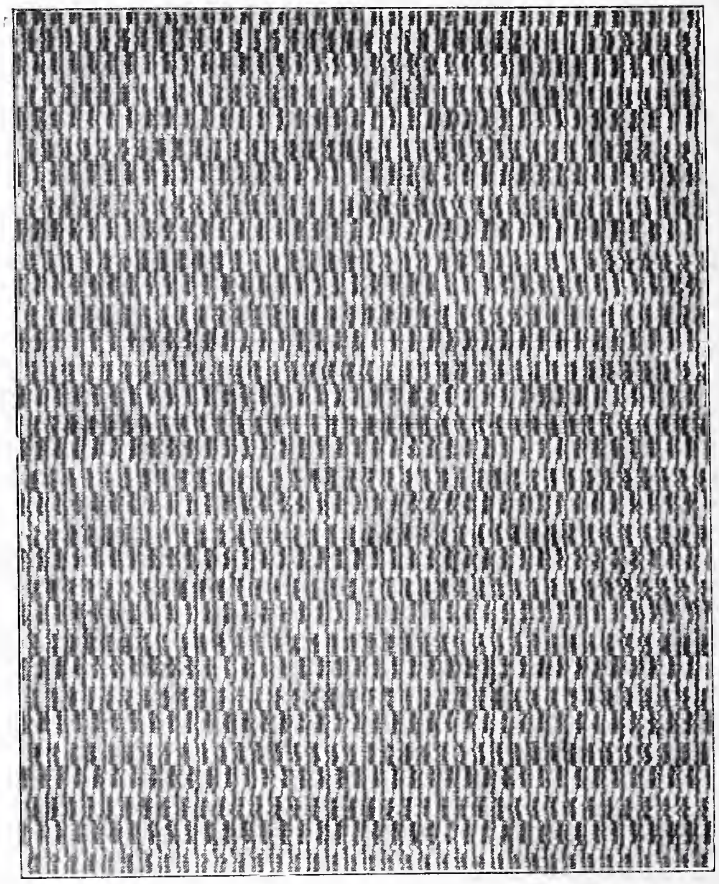
befreiten Organisation der Schule. Es muß die Möglichkeit bestehen, daß getroffene Anordnungen rasch geändert werden, wenn die Praxis dies als wünschenswert erscheinen läßt. Vor allem aber muß einer maßgebenden Stelle Gelegenheit gegeben sein, alle Schüler in ihrer Eigenart kennen zu lernen. Allen diesen Anforderungen tragen die »Lehr- und Versuchateliers« in vorbildlicher Weise Rechnung. Der Schüler besucht hier zunächst einen allgemeinen, einleitenden Kursus, dem der Direktor selbst als Lehrer vorsteht. Dieser Kursus hat den Zweck, den Leiter der Anstalt mit der Art und Stärke der Begabung des Schülers bekannt zu machen, damit er erstens sich darüber klar werden kann, für welches spezielle Fach der Schüler sich eignet, und damit er zweitens einen Standpunkt zur Beurteilung der pädagogischen Fähigkeiten seiner Lehrer gewinnt. Auch liegt diesem allgemeinen Kursus die Funktion der Auslese ob, da er genug Material bietet zur Beantwortung der Frage, ob der Schüler überhaupt zum künstlerischen Schaffen befähigt ist oder nicht. Erst nach Passieren dieses vorbereitenden Unterrichts tritt der Schüler in die von ihm gewählte Fachklasse ein, die sowohl theoretischen als auch praktischen Unterricht bietet. Letzterem Zwecke dient eine große Anzahl von Fachwerkstätten, in denen sich der Schüler die unumgänglich nötige Kenntnis des Materials, seiner ästhetischen Natur und seiner Bearbeitungsweise erwirbt.

Von besonderer Bedeutung ist es, daß der Schüler sogleich beim Eintritt in die Fachklasse auch in Beziehung mit dem Markt, mit seinen Abnehmern kommt. Da der Kunstgewerbler sein ganzes Leben lang mit den Abnehmern, mit den Bedürfnissen des Marktes zu rechnen hat, ist es für ihn geradezu von vitaler Wichtigkeit, diese Faktoren möglichst frühzeitig und mit der Eindringlichkeit der Praxis kennen zu lernen. Schon als Schüler muß er angeleitet werden, für den Markt zu arbeiten, damit seine gestaltende Phantasie sich an diese Schranke gewöhnt, ohne doch an Kraft und Kühnheit Einbuße zu erleiden. Der sonst so schwere Schritt aus der Schule ins Leben wird dadurch wesentlich erleichtert. Es gehört zu den besonderen Vorzügen der »Lehr- und Versuchateliers«, daß sie ihren Schülern in der weitgehendsten Weise Gelegenheit bieten, die Marktfähigkeit ihrer Erzeugnisse und Entwürfe zu erproben.

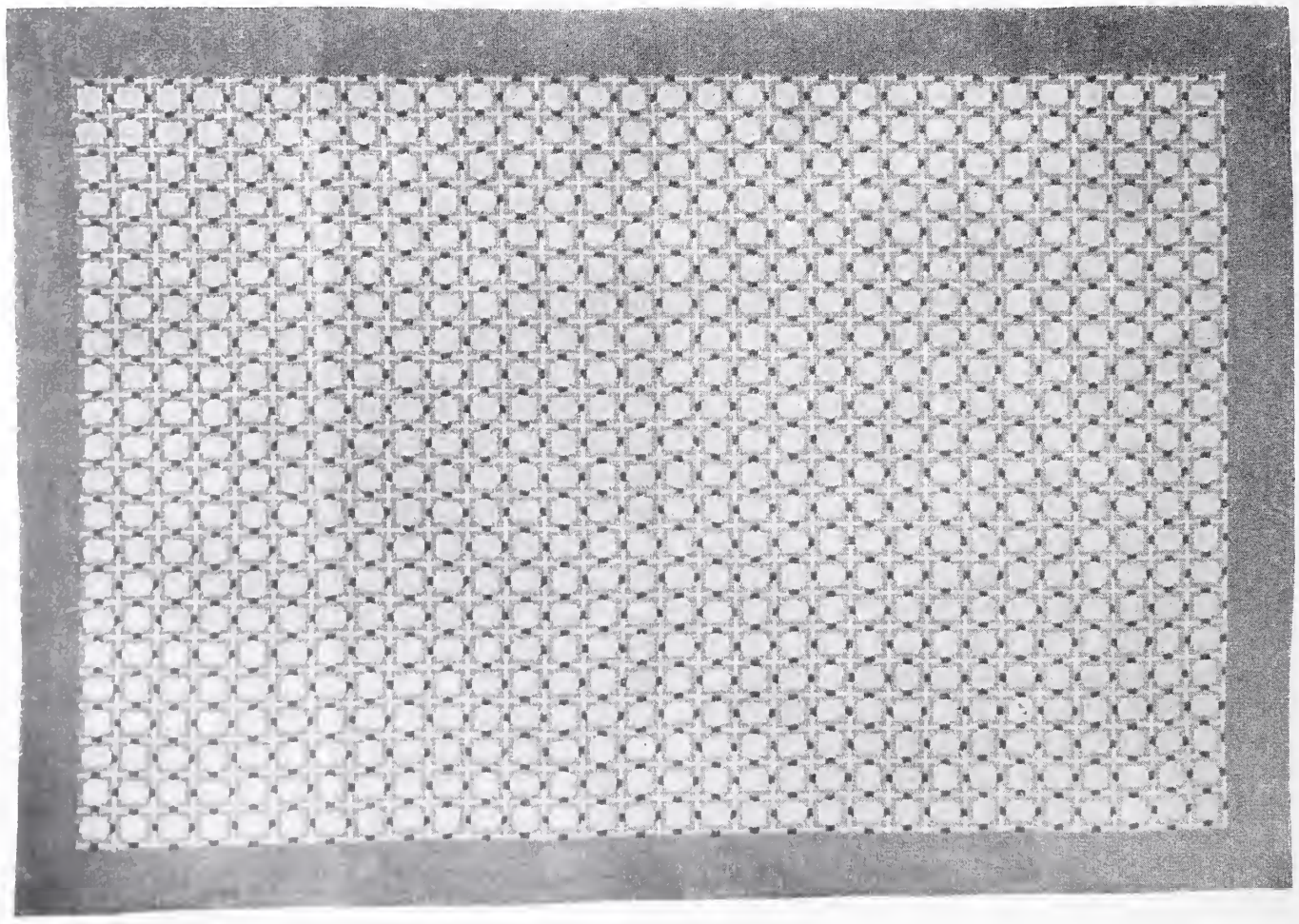
Zu diesem Zwecke wurde schon einige Jahre nach der Gründung der Schule eine eigene Geschäftsstelle



H. SCHMITHALS. TEPPICH



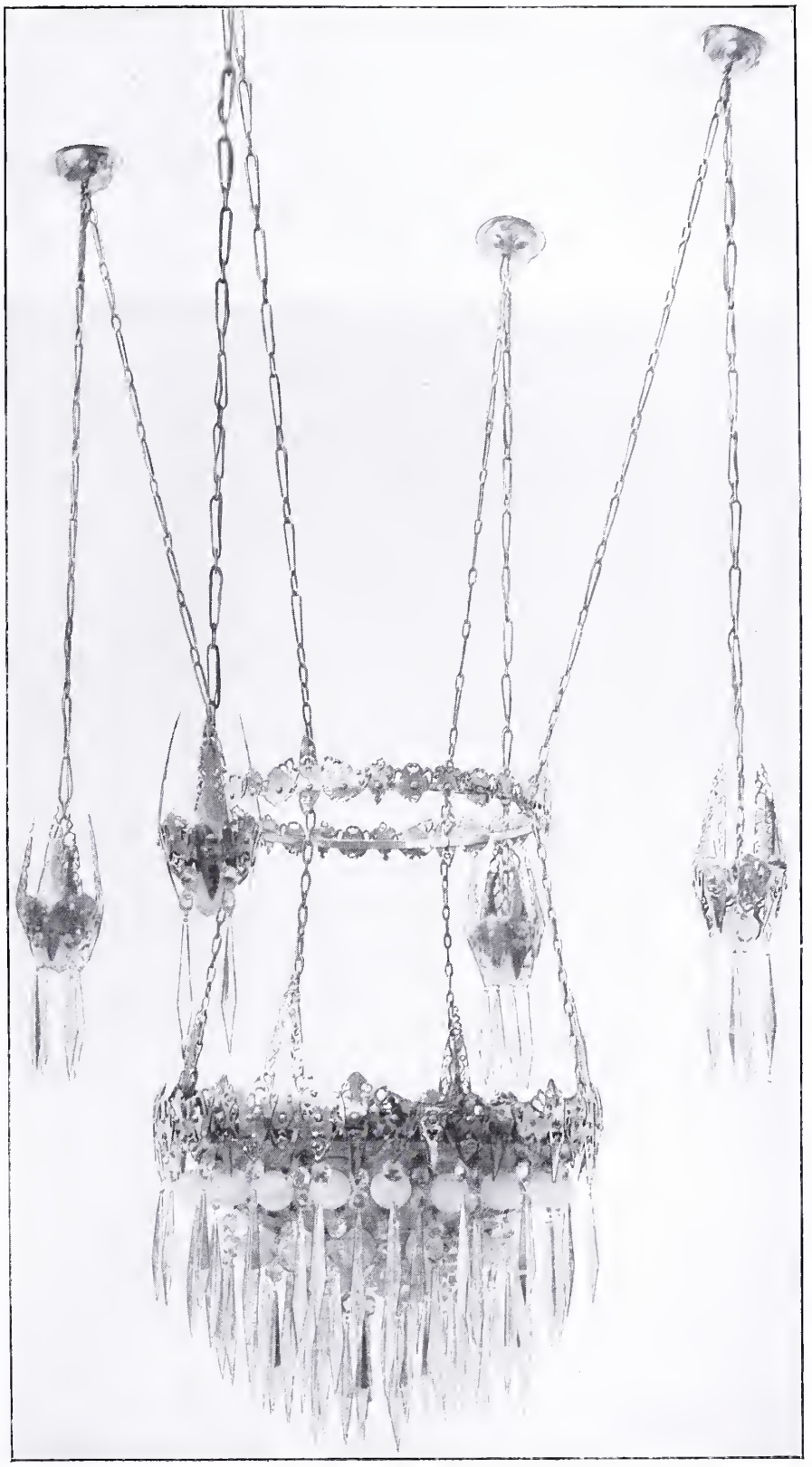
J. DEMUTH. TEPPICH



H. SCHMITHALS. TEPPICH

AUSFÜHRUNG IN AXMINSTER-TECHNIK VON HAHN & BACH, MÜNCHEN

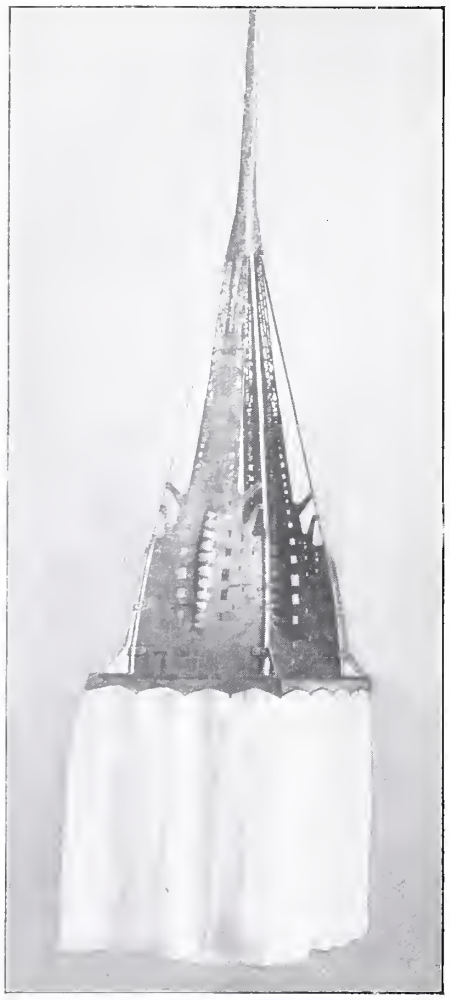
eingerichtet, die den Schülern Aufträge aller Art vermittelte, entweder direkt oder in der anregenden Form eines Wettbewerbes innerhalb der Anstalt. Diese Geschäftsstelle trat mit Firmen der verschiedensten kunstgewerblichen Branchen in regen Verkehr, mehrfach auch in ein festes, kontraktliches Verhältnis. Es stellt der deutschen Industrie ein rühmliches Zeugnis aus, daß eine ganze Reihe ihrer Vertreter mit Verständnis auf die Ziele der Schule einging. Leider aber blieben diese Firmen immer noch so in der Minderheit, daß der oben gekennzeichnete Zweck der Geschäftsstelle durch die bloße Vermittelung von Aufträgen nicht in dem wünschenswerten Maße erreicht werden konnte. Viele künstlerisch wertvolle Entwürfe blieben liegen und wurden so vom Markte ausgeschlossen. Der Wunsch, diesen Arbeiten den Weg zum Publikum trotz alledem zu öffnen, führte im Herbst vorigen Jahres zur Gründung einer Organisation, die vor der alten Geschäftsstelle den Vorzug größerer Mittel und erhöhter Selbständigkeit voraus hatte. Es sind dies die »Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst«, geleitet von Wilhelm von Debschitz und Hermann Lochner, einem ehemaligen Schüler der Anstalt, der als Sohn eines rheinischen Industriellen diejenigen kaufmännischen und technischen Kenntnisse mitbrachte, deren ein solches, durchaus praktische Wirksamkeit anstrebendes Unternehmen dringend bedurfte. Diese »Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst« treten sowohl mit fertigen Erzeugnissen aus allen Sparten des Kunstgewerbes als auch mit künstlerisch wertvollen Entwürfen an den Markt. Sie werden also nicht nur als Produzenten, sondern auch als Anreger der übrigen Industrie wirksam. Bei der großen Bedeutung, die gerade die moderne Kunst*industrie* für München besitzt, kann man dem jungen Unternehmen nur von Herzen Erfolg wünschen. Neben einem erstrangigen Institut wie den Vereinigten Werkstätten ist in München nicht nur Raum, sondern geradezu Bedürfnis nach einem ähnlichen Unternehmen vorhanden. Diesem fiele nämlich die Aufgabe zu, außer der Innenausstattung, die in den Vereinigten Werkstätten und anderen Etablissements im Vordergrunde des Interesses steht, auch die übrigen kunstgewerblichen Sparten zu pflegen, als da sind: Buchgewerbe, Schmuck, Metallarbeiten, Korbwaren, Tapeten, Plakate, dekorative Malereien, Drechslerarbeiten, Spielzeug, Serpentinsteinarbeiten und anderes mehr.



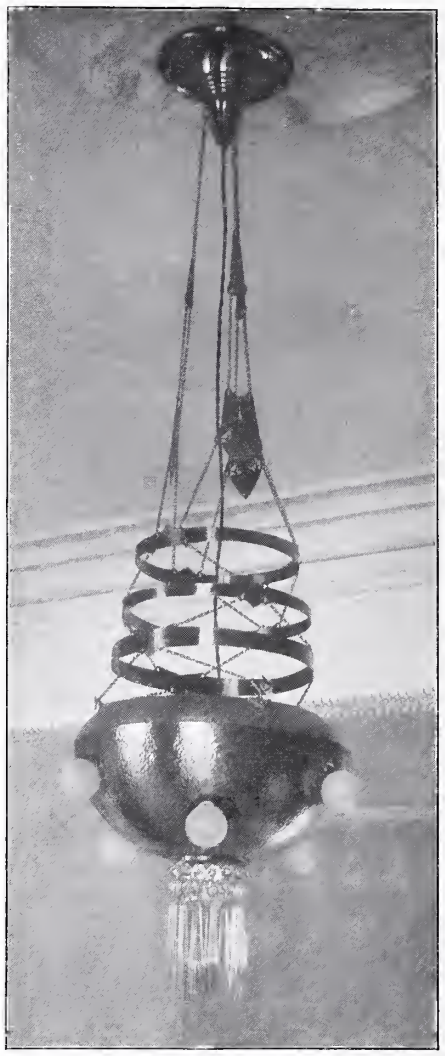
W. v. DEBSCHITZ. KRONLEUCHTER

Es besteht kein Zweifel, daß mit einem Unternehmen, welches sich dieses Programm stellt, den Interessen der Schule wie den allgemeineren Interessen der Kunststadt München in wünschenswertester Weise gedient ist.

Dieser ihrer praktischen, nachgiebigen Organisation hat die Schule in erster Linie ihren erstaunlichen raschen Entwickelungsgang zu verdanken. Sie wurde im Jahre 1902 von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz begründet. Hermann Obrist konnte bei der günstigen Entwickelung der Gründung schon



W. v. WERSIN. KRONLEUCHTER



F. ADLER. KRONLEUCHTER

1904 aus dem Verbande des Institutes ausscheiden, um sich wieder ganz der Verfolgung seiner eigenen künstlerischen Ziele zuzuwenden. Wilhelm von Debschitz aber hat seine hervorragenden pädagogischen und organisatorischen Fähigkeiten ganz in den Dienst der Anstalt gestellt. Er zählt zu den seltenen Erziehern, denen das Lehren eine Leidenschaft ist, die in ihrem Berufe restlos aufgehen. In der ganzen Einrichtung der Anstalt findet seine tatfrohe, temperamentvolle Natur eine sehr glückliche Ausprägung. Die heutige Gestalt der Schule, ihre Verfassung wie ihre Lehrmethode, ist ausschließlich seine eigene Schöpfung.

Bei der Gründung hatte die Anstalt nicht mehr als 6 Schüler. Am Ende des ersten Jahres ergab sich schon eine Durchgangsziffer von 67, die bei ständiger Zunahme im fünften Jahre auf 249 gestiegen ist. Die Anzahl der *gleichzeitig* vorhandenen Schüler betrug jeweils etwa zwei Drittel der Durchgangsziffer, für das letzte Jahr also 160.

O. REYNIER. PAPIERKORB

Schon im Jahre 1903 (Dezember) konnte eine Schulausstellung veranstaltet werden, die in 13 Räumen etwa 1000 Arbeiten aus fast allen Gebieten des Kunstgewerbes und der freien Kunst enthielt. Bald erwiesen sich die anfänglich bewohnten Räume der Schule als unzureichend. Die Schule siedelte daher in ein eigenes Gebäude mit großen Ateliers und Werkstatträumen über. Auf der Bayerischen Jubiläumsausstellung in Nürnberg 1906 trat das Institut zum erstenmal als geschlossene Gruppe in einem eigenen Ausstellungsraum auf.

Publikum und Presse brachten dieser Darbietung, als dem »Clou der kunstgewerblichen Ausstellung« ein Interesse entgegen, das auch, wie die Verleihung der goldenen Medaille beweist, von den Preisrichtern geteilt wurde.

G. C. REICHENBACH. GESCHLIFFENE UND ANDERE GLÄSER

G. C. REICHENBACH. UMSPONNENE GLÄSER

G. C. REICHENBACH. GLÄSER, RECHTS MIT GEÄTZTEM ORNAMENT

G. C. REICHENBACH. UMSPONNENE GLÄSER

Die äußeren und inneren Erfolge des Institutes erscheinen um so erstaunlicher, als die Schule lediglich auf Privatmittel, nämlich das Schulgeld der Mitglieder, angewiesen ist. Dieser Umstand bedeutet in vielfacher Hinsicht eine Hemmung, insbesondere hat er eine Auslese des Schülermaterials im Gefolge, in dem Sinne, daß die Schule nur den Angehörigen einigermaßen bemittelter Familien zugänglich ist. Diese sind aber erfahrungsgemäß trotz des Vorzugs einer besseren Allgemeinbildung nicht so sehr zu ernster, nachhaltiger Arbeit geeignet als solche Schüler, die irgendwie unter ökonomischem Drucke stehen. Wenn trotzdem in den »Lehr- und Versuchateliers« mit Eifer und Hingabe gearbeitet wird, so ist dies zum größten Teile auf Rechnung des Lehrers und Hauptlehrers zu setzen, der seinen Elan und seine Begeisterung für die Sache den Schülern vortrefflich mitzuteilen weiß.

Bisher ist nur von der Organisation der Schule die Rede gewesen. Diese Organisation aber ist nichts als das natürliche äußere Kleid des in der Anstalt waltenden pädagogischen Geistes. Sie ist die zu einer Hierarchie von Normen gewordene Lehrmethode. Nur weil die Lehrmethode neu und praktisch war, konnte sie auch eine neue, praktische Organisation erzeugen.

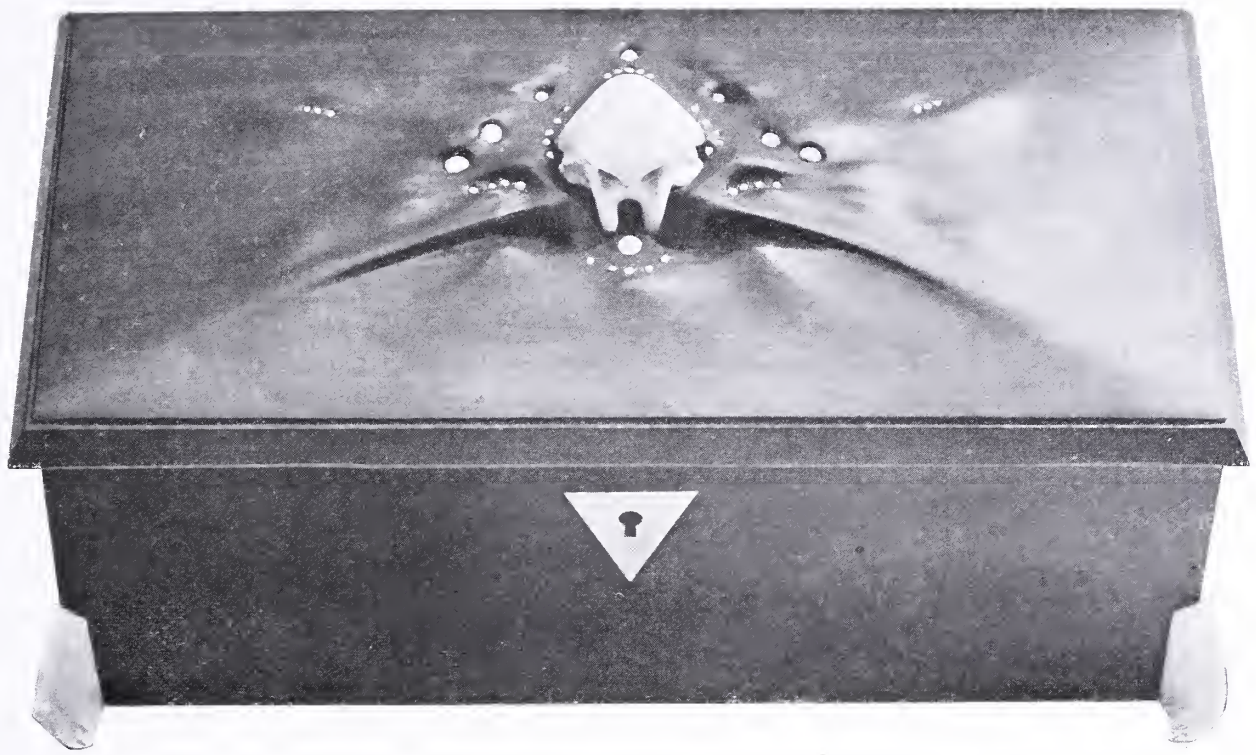
Es versteht sich von selbst, daß auch dieser Unterrichtsmethode nichts von bureaukratischer oder theoretischer Starrheit anhaftet. Ich bediene mich der eigenen Worte Wilhelms von Debschitz, wenn ich seine Lehrweise so kennzeichne: »Die Forderungen der Praxis und die Sehnsucht des Schülers weisen dem Lehrer die Ziele. Die Psyche des Schülers, seine Art des Verstehens und Nichtverstehens weist die Wege. Aus beiden entspringt die Lehrmethode.« Mit anderen Worten: Die Lehrmethode ist ebensowohl ein Erzeugnis des Schülers wie des Lehrers, und die Anforderungen der Praxis finden in ihr dieselbe Berücksichtigung wie die Anforderungen des künstlerischen Gewissens. Im Sinne Wilhelms von Debschitz bedeutet Unterrichten lediglich: Beobachtung und Denkweise des Schülers organisieren, also die in ihm liegende schöpferische Kraft durch Ausscheidung alles Unzweckmäßigen von allen Hemmungen befreien und sie in positivem wie in negativem Sinne disziplinieren.

A. BECKERT. GEÄTZTE GLÄSER

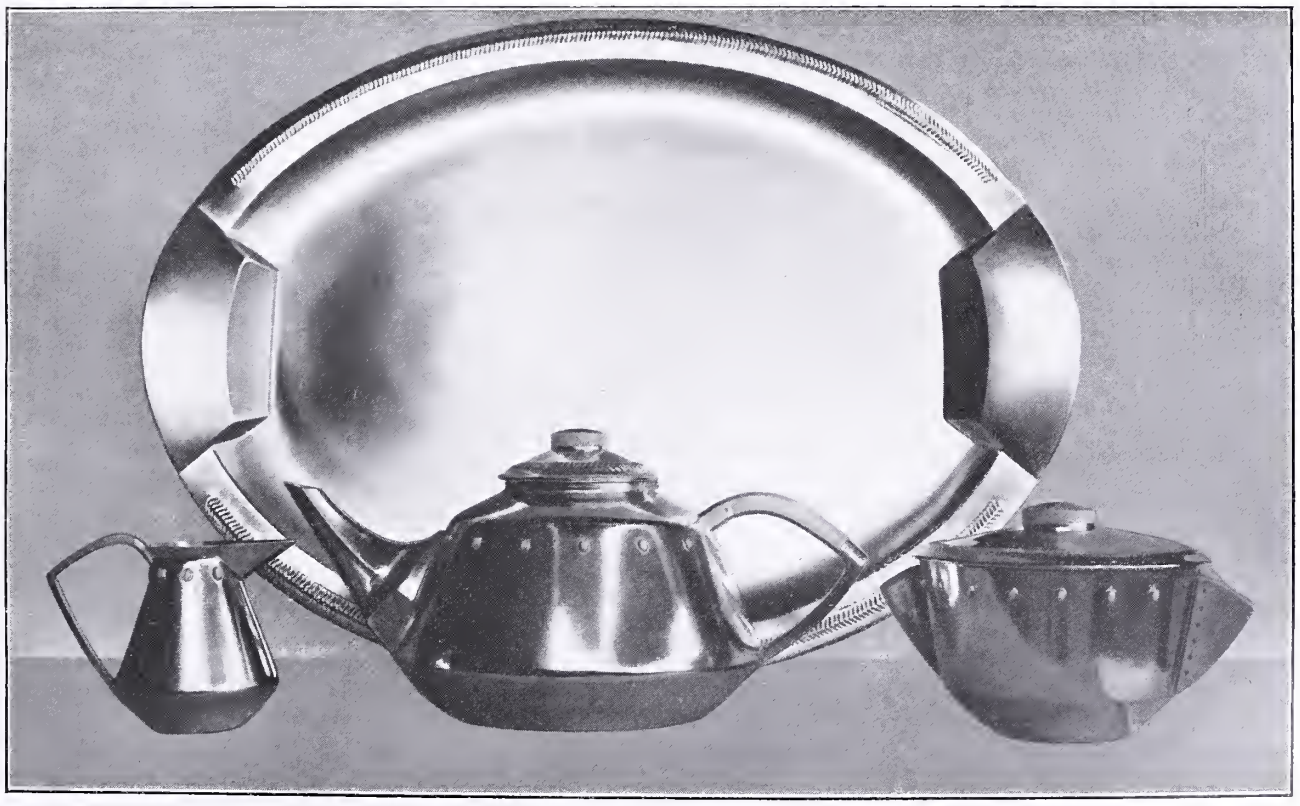
Diese wenigen Sätze geben etwa das, was an Debschitz' Methode fest und stehend ist. Sie charakterisieren die Form seiner Lehrweise, eine Form, die fließenden Inhalt hat. Denn das Materielle seiner Lehrmethode wechselt von Generation zu Generation, in geringerem Grade sogar von einem Schüler zum anderen. Trotzdem finden sich auch hier einige konstante Elemente, die immer wiederkehren. Der Fernerstehende findet ein solches besonders in der Art und Weise, wie hier der Formenschatz der Natur dem künstlerischen Studium dienstbar gemacht wird.

Was ist die Natur? Der Philosoph, der Theologe, der Naturwissenschaftler wissen auf diese Frage verschiedene Antworten, die dem Künstler jedoch nicht viel helfen. Was ist Natur für den Künstler? lautet seine Frage. Und die Antwort darauf heißt: Natur ist alles sinnlich Wahrnehmbare, soweit es nicht Kunstwerk ist, also insbesondere Tier-, Pflanzen- und Mineralformen und die Bildungen der Landschaft. Selbstverständlich hat man nie daran gedacht, die unerschöpfliche Formenmasse, die in dieser Definition einbegriffen ist, vollständig zu künstlerischen Zwecken auszubeuten. Ja man kann sagen, daß die Formengruppen, die der Künstler bisher nicht oder nur unsystematisch benutzt hat, zahlreicher sind als diejenigen, deren Ausbeutung er sich von jeher hat angelegen sein lassen. Das, was Allen zu jeder Stunde fest und greifbar vor Augen steht, hat auch den Künstler stets am ersten und nachhaltigsten angezogen, also die äußere Gesamterscheinung der Organismen und der Landschaft. Wilhelm von Debschitz hat da schon eine Erweiterung eintreten lassen, indem er seine Schüler auch auf das *Detail* der Naturformen, auf die Architektur der Blumenknospe, auf die Konstruktion der Astansätze, auf das Linien- und Flächenspiel an Tierknochen, auf die reizvollen Bilder, die sich bei Pflanzendurchschnitten ergeben, aufmerksam gemacht hat. Sein Hauptverdienst liegt jedoch in der Art, *wie* er seine Schüler die Natur anschauen und verwerten lehrt. Er hält sie ab von dem verständnislosen Kopieren der Naturformen und dringt vor allem darauf, daß sie ihren konstruktiven Sinn begreifen und sich so ihres ästhetischen Wertes auf gründ-

E. FUCHS. KERAMIKEN



W. HAGGENMACHER. DOSE IN GESCHNITZTEM EBENHOLZ MIT ELFENBEIN UND OPALEN



F. SCHMOLL v. EISENWERTH. SERVICE IN SILBER MIT ELFENBEIN MIT SILBERINTARSIEN UND OPALEN

O. REYNIER. DOSEN IN GEDRECHSELTEM UND GESCHNITZTEM HOLZ MIT EINLAGEN IN SILBER UND SCHILDPATT, ALS KNÖPFE HALBEDELSTEINE

lichere, umfassendere Weise bewußt werden. Für Wilhelm von Debschitz und seine Lehrweise ist die Natur selbst Künstlerin, die ihre nüchternen, lebendigen Zwecke auf dem Wege ästhetisch wertvoller Gestaltung zu erreichen weiß. In den Sinn ihres Schaffens soll der Schüler eindringen, ihre Vernunft und ihre Gestaltungskraft soll er schätzen lernen, und als Gewinn dieses Studiums soll er nicht kopierte oder stilisierte Formen davontragen, sondern Gesetze und Normen, die er seinem eigenen Schaffen zugrunde legen kann. Er soll die Formen der Natur nicht nachahmen, sondern den Schaffensprozeß erleben, der ihnen zugrunde liegt, das Prinzip erleben, nach welchem sie entstanden. Auf diese Weise liefert ihm die einzelne, zufällige Form das feste, vielfältiger Anwendung fähige Gesetz. Daher erklärt es sich denn auch, daß man in den kunstgewerblichen Arbeiten der Schule niemals einer glatt übernommenen oder auch »stilisierten« Naturform begegnet, sondern nur der Anwendung jener abstrakten dekorativen Gesetze, welcher schließlich die Natur des Materials die letzte, entscheidende Modifizierung gibt. Das Naturstudium, wie es in den »Lehr- und Versuchateliers« gepflegt wird, verbindet höchste Sachlichkeit mit höchster Geistigkeit. Das scheint mir kein geringes Verdienst in einer Zeit, die zwischen beiden Gegensätzen haltlos hin und her schwankt.

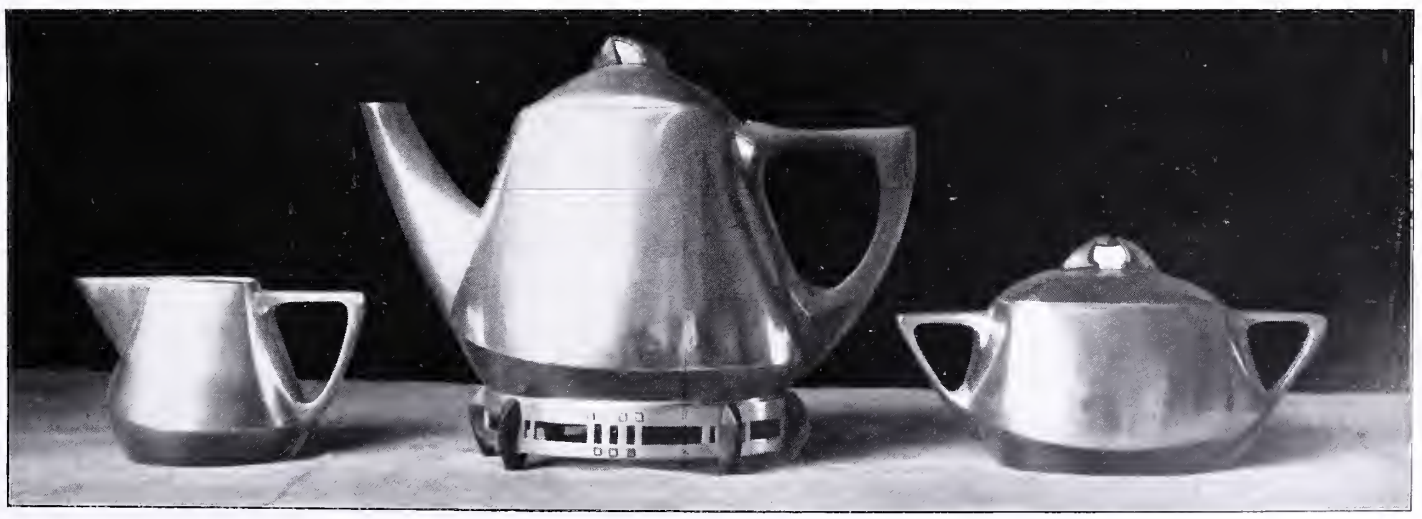
Auf die einzelnen Schülerarbeiten einzugehen, glaube ich mir ersparen zu können. Darauf beruht eben die Arbeitsteilung bei einer illustrierten Publikation, daß das geschriebene Wort zu geben sucht, was die Abbildungen nicht geben können, und umgekehrt. Nach meiner Absicht soll beides zusammen beweisen, daß die »Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst« einen wichtigen Faktor im kunstgewerblichen Streben der Gegenwart darstellen, einen Faktor, der nicht ohne merklichen Schaden entbehrt werden könnte. In einer Zeit, die nahe daran zu sein scheint, die Resignation oder die Armut der Erfindungsgabe als letzte Weisheit des Kunstgewerblers auszurufen, ist dieses Institut eine Hüterin und eine Pflegerin der schmuckfrohen, gestaltenreichen Phantasie. Als solche hat es den Beruf und die Fähigkeit, zum Ausbau der neuen künstlerischen Bestrebungen Wesentliches beizutragen, damit das große Ziel erreicht werde, das all diesem Drängen und Treiben zugrunde liegt: die künstlerische Selbstdarstellung der neuen Zeit im Apparat des täglichen Lebens.

K. WAENTIG. ETIKETTE

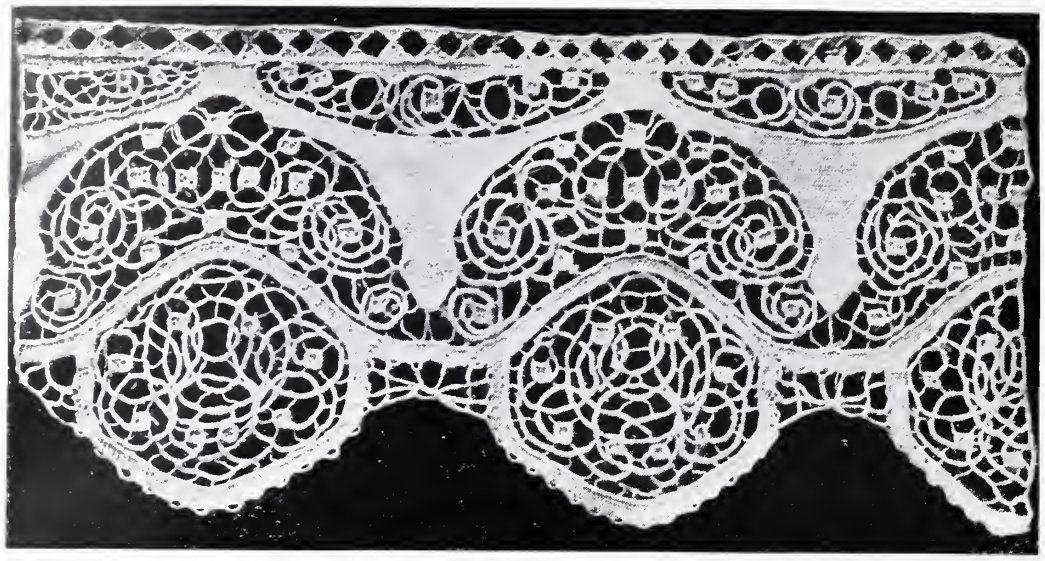
E. NORI. SERVICE IN KUPFER MIT GESCHNITZTEN EBENHOLZTEILEN

E. NORI. METALLASCHENBECHER IN KUPFER UND MESSING

W. HAGGENMACHER. SCHNITZEREI IN KOKOSNUSSSCHALE

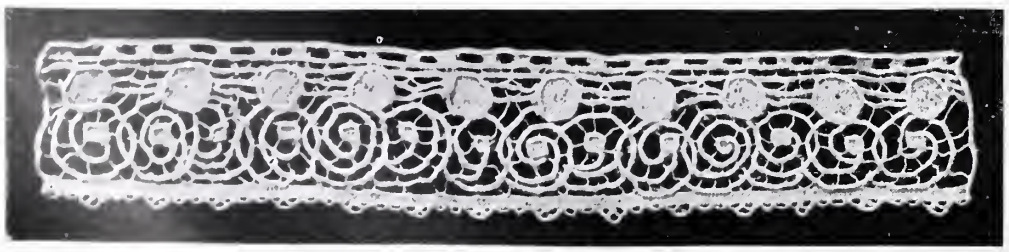


G. v. SCHNELLENBÜHEL, SERVICE IN SILBER MIT EBENHOLZ, ELFENBEIN UND MONDSTEINEN



H. HOPPENSTEDT. NADELSPITZE

CH. SCHLÄPFER. SEIDENKISSEN MIT HANDSTICKEREI



H. HOPPENSTEDT. NADELSPITZE

M. v. ORTLOFF. SCHMUCKSACHEN IN SILBER MIT SAPHIR UND RUBINEN

E. SCHMOLL v. EISENWERTH. SCHMUCK MIT LAPIS-LAZULI UND OPALEN

G. v. SCHNELLENBÜHEL. KINDERKETTCHEN MIT TÜRKISEN

J. SCHMITT. SCHMUCK IN SILBER MIT AMETHYSTEN

F. ADLER. SCHMUCK IN SILBER MIT BRILLANTEN

G. v. SCHNELLENBÜHEL. SILBERSCHMUCK MIT OPALEN

F. SCHMOLL v. EISENWERTH. BLUMENVASE AUS VERSILBERTEM EISEN MIT FÜSSEN IN GESCHNITZTEM EBENHOLZ UND ELFENBEIN

F. SCHMOLL v. EISENWERTH. GESCHNITZTES HOLZFIGÜRCHEN

F. ADLER. SERPENTINSTEINSCHALE

E. NORI. ZINNDOSE MIT TREIBARBEIT
Münchener Lehr- und Versuchsateliers

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DIE BRESLAUER GOLDSCHMIEDE[1])

Das mit ungemeinem Fleiß und außergewöhnlicher Sorgfalt zusammengetragene Material sichert dem Werk einen dauernden Wert als Grundlage für alle späteren Studien auf dem Gebiete der Breslauer und der schlesischen Goldschmiedekunst überhaupt. Den Anstoß zu seiner Veröffentlichung hat die im Herbst 1905 von dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltete Goldschmiedeausstellung gegeben, welche durch ihre Reichhaltigkeit weit über die Grenzen der Provinz hinaus Aufsehen erregte und zum erstenmal die Bedeutung Breslaus im späteren Mittelalter und in der Renaissancezeit als Goldschmiedestadt und Versorgerin weiter Gebiete des Ostens mit Edelschmiedearbeiten dartat. Durch die Benutzung aller erreichbaren Quellen — wobei allerdings die sorgfältigen Repertore des Breslauer Stadtarchivs wesentliche Erleichterungen boten — ist es dem Verfasser gelungen, die Geschichte der Breslauer Goldschmiedeinnung von den ersten Zeiten an klarzustellen, ebenso über den Feingehalt und die Stempelung alles Wissenswerte zu ermitteln. Die Untersuchungen haben sich zum Teil auch auf nicht zur Innung gehörige Meister ausgedehnt. So ist es dem Verfasser gelungen, viele hundert Meisternamen in fast lückenloser Folge zusammenzustellen, über die Lebensumstände ihrer Träger Angaben zu machen und sie in vielen Fällen mit Sicherheit oder größter Wahrscheinlichkeit mit von ihnen geschaffenen Arbeiten in Verbindung zu bringen. Es ist unseres Wissens in der betreffenden Spezialliteratur kein Werk vorhanden, das mit so reichhaltigem Material und auf so gesicherten Grundlagen es unternimmt, überlieferte Namen an auf uns gekommenen Werken und deren Bezeichnungen anzuknüpfen. Anderwärts stehen in den meisten Fällen nur entweder leere Namen oder Arbeiten mit nicht deutbaren Stempeln zur Verfügung. Freilich, auch für Breslau bleibt die Mehrzahl der mittelalterlichen Werke namenlos, so die treffliche Monstranz aus Ratibor, bez. 1495, das eigenartige Kopfreliquiar der hl. Dorothea mit Drahtemailverzierung der Krone. Hingegen treten im 16. Jahrhundert Meister auf, wie *Paul Nitsch* und sein Sohn *Fabian Nitsch*, *Kaspar Pfister* und andere, deren Werke den besten Erzeugnissen der Nürnberger Goldschmiede unbedenklich an die Seite gestellt werden können. Der Breslauer Domschatz verwahrt von den beiden zuerst genannten Meistern erstklassige Arbeiten; so von Paul Nitsch die im Auftrag des kunstliebenden Bischofs Andreas Jerin um 1590 geschaffenen Heiligenfiguren für den Hochaltar des Breslauer Doms und eine prächtige Lavabokanne nebst Schüssel. Ein überaus reiches und kunstvoll gearbeitetes Werk des Fabian Nitsch ist das mit Email, Filigran und Steinen verzierte Altarkreuz des Breslauer Doms. Vorzüglich und im Ausdruck des Todes ergreifend ist das mit 1571 bezeichnete Johannishaupt aus der katholischen Kirche zu Ratibor. Aus dem 17. und 18. Jahrhundert treten namentlich die Namen Christian Mentzel d. Ä. (Monstranz aus Heinrichau), Tobias Schür, Christian Lammer, Matthias Sbarasky (Büste der Kaiserin Helena); endlich Tobias Plackwitz (Büste des hl. Vincentius von 1721) hervor.

Dankenswert ist die Beigabe von vier Lichtdrucktafeln mit Beschauzeichen in chronologischer Folge, Stempelmeisterbuchstaben und Meisterzeichen, in $2^1/_2$facher Vergrößerung nach den Originalen photographiert.

Allerdings wird man nicht alle Zuteilungen als einwandfrei bezeichnen dürfen. Zweifel, die dem Verfasser selbst schon aufgestoßen sind, wie z. B. bei dem sogenannten Brieger- und dem Riebisch-Becher (angeblich Franz Bartel[1]), bei Hans Strich und Hans Haupt sind in den Tafeln durch ein beigesetztes Fragezeichen kenntlich gemacht. Aber auch bei anderen, sicher auftretenden, allerdings auf Rosenberg, Epstein oder den Ausstellungskatalog zurückgehenden Zuteilungen sind Zweifel erlaubt. Nicht nur bei Meistern nahestehender Zeitperioden, die gleiche Anfangsbuchstaben des Vor- und Familiennamens

1) Eine archivalische Studie von Erwin Hintze. Herausgegeben vom Verein für das Museum Schlesischer Altertümer. Breslau 1906. Kommissionsverlag von K. W. Hiersemann in Leipzig.

1) Ich neige dazu, in dem Monogramm eine Ligatur von W und W zu sehen und dieses auf Wenczel Goldschmidt d. J. 1530—1544 zu beziehen, dessen Name anscheinend in der noch nicht sicher entzifferten Inschrift des Brieger Bechers enthalten ist. S. Kat. d. Ausst. in Budapest 1884, S. 151, 154. Ich lese die Inschrift als Wenzeßlaus De ..... (folgt ein undeutlicher Städtename, »*Leschen*« [?] vielleicht Lissa). Bei den beiden Gold-

aufweisen, wie z. B. Hans Schür, Hans Strich, Hans Späth; Gottfried Heyner, Gottfried Heintze und andere mehr, sondern auch bei Buchstabenverbindungen, welche nach oben oder unten gelesen andere Initalen ergeben. Insbesondere ist die Verbindung IH von HI mit Sicherheit nur zu unterscheiden, wenn eine weitere Bestätigung, wie z. B. die Inschrift auf der Fußsohle des Büttenmanns von Jochen Hiller hinzutritt; in diesem Falle ist die Unrichtigkeit der Deutung Rosenbergs auf Hans Jachmann allerdings erwiesen. Auch die übrigen Zuteilungen an Jochen Hiller, bei denen entweder der gleiche Gegenstand vorlag (Büttenmann im Besitz von Baron Weichs, Troppau) oder die Übereinstimmung des Meisterzeichens genau festgestellt werden konnte, mögen zutreffen. Unsicher ist dagegen die Zuweisung der Nautilusfassung eines Straußenbechers im Waffenmuseum zu Moskau auf Grund einer unzulänglichen Angabe (siehe unten) ohne Autopsie.

In die Klasse dieser Meisterzeichen gehört auch Taf. III Nr. 57, das auf Augustin Heyne d. m. gedeutet wird. Der auf S. 81, Fig. 20 abgebildeten, aus der Sammlung Fürth stammenden Deckelkanne, welche um 1599 angesetzt wird, scheint mir nach ihren Ornamentformen diese frühe Zeitstellung nicht zuzukommen; ebenso hatten mich stilkritische Gründe seinerzeit veranlaßt, die der altstädtischen Kirche zu Königsberg gehörige Deckelkanne nicht diesem Meister, sondern dem ein Menschenalter später tätigen Hans Volgnadt zuzuschreiben[1]). Das Monogramm läßt ohne weiteres diese Deutung zu; man beachte dabei die größere Höhe des V und den durch eine Schleife (bezw. ein kleines o) unterbrochenen Verbindungsstrich, welcher bei Annahme eines A durchgehen müßte. Das dem Hans Volgnadt zugeschriebene Zeichen Taf. III, Nr. 73 scheint nach dem Punkt einem Meister anzugehören, in dessen Name ein i vorkommt, vielleicht Hans Voit. — Die Anzahl dieser Beispiele ließe sich noch vermehren; in allen diesen und in einer Anzahl anderer Fälle wird von der Stilkritik und von der Vergleichung der Arbeiten das letzte Wort zu erwarten sein. Das ungedeutete Zeichen 109, Taf. IV dürfte dem Zacharias Feist zuzuschreiben sein.

Das in Schlesien befindliche Material scheint, dank der reichhaltigen Beschickung der Goldschmiedeausstellung von 1905, ziemlich vollständig vorgelegen zu haben und verarbeitet worden zu sein. Dagegen scheinen mir die Nachbargebiete, wohin sich ein großer Teil der Breslauer Ausfuhr von Goldschmiedearbeiten richtete, insbesondere Posen und Westpreußen, nicht genügend berücksichtigt. Für Posen liegt eine Reihe von Angaben in dem Denkmälerverzeichnis von Kohte vor, allerdings nicht immer in zuverlässigen, einwandfreien Lesungen der Meisterstempel. Einzelne dieser Angaben sind von dem Verfasser aufgenommen worden; für Rawitsch, Lissa i. P. und Fraustadt scheint sogar eine Nachprüfung der Kohteschen Verzeichnungen stattgefunden zu haben. Wir vermissen dagegen bezüglich ihrer Urheber zweifellose Werke, wie die Monstranzen in den katholischen Pfarrkirchen zu Mixstadt (Stefan Christian Lutteroth), zu Bukownica und Mikorzyn (Joh. Georg Donath); Kelch und Patene in den evangelischen Pfarrkirchen zu Schlichtingsheim, Taufschüssel in Zduny (Joh. Georg Schier); ferner Pacificale, katholische Pfarrkirche in Kobylin, bez. 1774; Altarkreuz, evangelische Pfarrkirche in Krotoschin, bez. 1790; Weinkanne, evangelische Pfarrkirche in Zduny, bez. 1757, als deren Verfertiger Joh. Gottlieb Glimmich oder Joh. Georg Gimmig in Betracht kommen; Monstranz in Parkowo (Gottfr. Körner); Speisekelch, katholische Pfarrkirche in Zerkow (wohl Michael Alex); Monstranz, katholische Pfarrkirche in Deutsch-Wilke (Georg Blaschke); Kelch, katholische Pfarrkirche in Dolzig (Gottfr. Wilhelm Ihme?). Für eine Anzahl anderer, anscheinend zweifelhafter Kohtescher Lesungen auf Breslauer Goldschmiedearbeiten wird erst eine Nachprüfung die Richtigkeit festzustellen haben, so für den Kelch, bez. 1643, katholische Pfarrkirche in Sarne; einen Kelch, evangelische Pfarrkirche zu Rawitsch (Carl Wilhelm Hartmann?); Monstranz, katholische Pfarrkirche in Goslin; Monstranz, katholische Pfarrkirche in Kankel; Schüssel, evangelische Pfarrkirche in Waschke; Monstranz, katholische Pfarrkirche in Benice, bez. 1759; Kelch, katholische Pfarrkirche in Schwetzkau; zwei Meßkännchen, katholische Pfarrkirche in Tursko; Pacificale, katholische Pfarrkirche in Kröben (Joh. Gottlieb Lederhose?); zwei Monstranzen, ehemalige Klosterkirche in Priment und katholische Pfarrkirche in Dembno; Pacificale, katholische Pfarrkirche in Kröben; Monstranz, katholische Pfarrkirche in Reisen. Allen diesen in der Provinz Posen befindlichen Breslauer Arbeiten wird eine spätere, auf Autopsie und Stilkritik gegründete neue Besichtigung ihre Stelle innerhalb der Tätigkeit der Breslauer Goldschmiede noch anzuweisen haben.

Wenig zutreffend sind die Angaben, die über in Rußland (Moskau, *Waffen*museum) befindliche Breslauer Arbeiten auf Grund unzuverlässiger, aus dritter Hand herrührender Mitteilungen (Schles. Vorzeit. Neue Folge III, 161) gemacht sind. Hier hätte schon die Verzeichnung bei Filimonnow, Opis Moskowskoi Orujeinoi palaty (5 T., 4 H. Moskau 1886) vor Irrtümern bewahren können. Über die Identität des Meisterzeichens an dem Straußenbecher, Kat. Nr. 2361, Taf. 160, Fig. 3, mit dem Jochen Hillers s. o.; es könnte ebensogut Hans Jachmann in Frage kommen. Die auf S. 166 unter d für Hans Strich in Anspruch genommene Fassung eines Muschelbechers (Kat. Nr. 2390) hat im Meisterzeichen eine ganz andere Ligatur von H und S, ohne Sterne, als das diesem Meister auf Taf. III, Nr. 64 zugeteilte Zeichen; ersteres könnte auf Hans Schier bezogen werden. Ebenso bezeichnet sind die Nr. 814 und 626 des Moskauer Museums; erstere ein vergoldeter, getriebener Deckelhumpen mit der Darstellung des Sieges Constantins über Maxentius; letztere eine massive silberne Schüssel mit getriebenen Blumen. Das auf S. 78 unter p dem Gottfried Heintze zugeschriebene Tischservice (Nr. 631—635, 1497, 1873—1876 d. Kat.) besteht nicht aus zwölf, sondern aus fünf silbernen, teilvergoldeten Schüsseln mit Hetmanswappen, aus Golitzinschem Besitz, einem Salzfaß und vier kleinen, viereckigen Schraubenflaschen. — Als eine (nicht erwähnte) Arbeit Daniel Wolffs erscheint (Nr. 822 d. Kat.) ein silberner Deckelhumpen mit getriebenen Blumen; am Ende des Henkels ein kleines Wappen. Auch an neuen, zum Teil nicht gedeuteten Breslauer Meisterzeichen ergibt das Moskauer Museum eine Ausbeute; so z. B. für den Meister der schönen, noch dem 16. Jahrhundert angehörigen Hälfte eines Doppelbechers (Nr. 1048, Taf. 205), welche infolge von Verwechselung mit einem nicht zugehörigen Nürnberger Stück zusammengestellt ist (Ligatur von I, S, C); ferner für einen dem 18. Jahrhundert angehörenden getriebenen, auf den Hinterbeinen stehenden Hirsch auf ovalem Untersatz, der eine Sumpflandschaft darstellt (Nr. 2324, bez. M. P. B.). Ebenso würden sich bei erneuter Prüfung an den Gegenständen

---

schmieden des 16. Jahrhunderts, die den Namen *Wenczel* tragen, scheint mir die Hinzufügung »Goldschmied« in dem Breslauer Bürgerverzeichnis ebensowenig einen Geschlechtsnamen darzustellen wie bei ihrem älteren Namensvetter aus dem 15. Jahrhundert das »guldsmed«. Die im Breslauer Museum angenommene Zugehörigkeit des Magistratslöffels zu dem Riebisch-Becher ist unerwiesen.

1) v. Czihak, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. S. 69, Nr. 7.

in Moskau vielleicht noch die Urheber zweier weiterer Arbeiten Breslauer Herkunft mit verstempelten Meisterzeichen (Deckelkanne und Branntweinbecher, sog. Tscharka) feststellen lassen.

Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich; die Lichtdrucke und Strichätzungen klar und scharf. Wenn bezüglich des Textes ein Wunsch zu äußern wäre, so betrifft dieser den Ersatz der beibehaltenen, nicht immer verständlichen Schreibweisen der Originale bei fremdländischen Benennungen von Goldschmiedearbeiten durch die geläufigen, z. B. Tirene, S. 58, 68, 93, für Terrine; Egrette für aigrette, S. 44; Meremitte für marmite, S. 93. Ebenso bei Ortsnamen: Bunzel für Bunzlau, S. 39; Halbbronn (offenbar Heilbronn), S. 136; Dynckelpyell für Dinkelsbühl, S. 148; Kessmarkt für Kesmark, S. 159; Denstedt für Tennstädt, S. 160; Husum in »Dänemark«? S. 54; Mediars in Siebenbürgen für Mediasch, S. 58. *v. CZIHAK.*

BÜCHERSCHAU

Dr. Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Asthetik.* 192 Seiten Groß-Oktav mit 93 Abbildungen im Text und 27 Tafeln in Autotypiedruck. Eßlingen, Paul Neff, 1907. Geheftet 15 M.; gebunden 16 M.

Es sind über vierzig Jahre her, seit Gottfried Semper sein berühmtes Buch »Der Stil« erscheinen ließ. Während dieser langen Zeit hat sich vieles geändert in Hinsicht auf den Verkehr, die Technik, die Bauweise und ihre stilistischen Ausdrucksformen. Die Eisenerzeugung und die Eisenverwendung hat sich inzwischen annähernd auf das Dreißigfache gesteigert. Das Eisen ist ein Baustoff geworden, der dem Stein und dem Holz ebenbürtig oder auch überlegen ist. Es war demnach zeitgemäß, die praktische Ästhetik Sempers entsprechend zu vervollständigen und das vorliegende Werk kann als eine würdige Ergänzung derselben angesehen werden.

Das Buch atmet vollständig modernen Geist; es vertritt kräftig und überzeugend die Ideen der Neuzeit, aber ohne den Beigeschmack polemischer Gehässigkeit. Ingenieure, Architekten und Raumkünstler werden es mit Vorteil studieren; die Kenner und Gönner der Technik und Kunst werden es mit Vergnügen lesen, da es klar geschrieben und gut illustriert ist. Der Verfasser — noch vor dem Erscheinen des Werkes zu den Toten entboten — sagt entschuldigend im Vorwort: »Man überblickt den Strom nicht, in dem man schwimmt«; aber seine geistreichen Ausführungen belehren uns, daß die Regel auch Ausnahmen zuläßt. Er bezweifelt, ob der Historiker seiner eigenen Zeit ein Urteil von bleibendem Wert abgeben könne und das Buch selbst spricht gegen diesen Zweifel.

Es macht vier Abteilungen. Die erste gilt dem *neuen Baustoff,* dem Rechnen und dem Bauen, der Statik und der Graphik. Die zweite behandelt die *Eisen-Großkonstruktionen* und erklärt die *neuen Raumwerte* und *Linien* an bekannten Beispielen (Kristallpalast, Eiffelturm, Firth of Forth-Brücke, Pariser Maschinenhalle usw.). Die dritte Abteilung betitelt sich: *Anfänge einer Eisenarchitektur,* gibt zunächst einen baugeschichtlichen Überblick unter Vorführung typischer Beispiele und unterzieht dann die *Verbindungen des Eisens mit anderen Baustoffen* (Stein, Zement, Glas und Terrakotta) der kritischen Erwägung. Der vierte Abschnitt stammt aus anderer Feder; er ist hinzugefügt von *Wilhelm Freiherr von Tettau,* paßt sich dem Hauptteil verständnisvoll an und nimmt Bezug auf ihn. Er bespricht speziell die *Kunstformen* des Eisens, rückblickend und voraussehend; er widmet die einzelnen Kapitel der Asthetik des Gußeisens und des Walzeisens, sowie dem Rostschutz, also der Farbe, als stilistischem Moment. Zum Schlusse wird das Gesamtergebnis der Untersuchungen, gewissermaßen der Extrakt des Buches in sechs Thesen zusammengefaßt, von denen die letzte hier Platz finden mag: »Die neuen Eisenaufgaben haben ein Anrecht auf die Kunst mehr fast als alle übrigen Bauwerke, da ihre ungeheuren Dimensionen zu den *monumentalsten* Werken der *Gegenwart* gehören, sich als Vekehrszentren gerade am eindruckvollsten geltend machen und unbestreitbar einen *Stimmungsgehalt* besitzen, der mit den Bildern des modernen Lebens untrennbar verbunden ist.« *F. S.*

F. Seesselberg, *Volk und Kunst. Kulturgedanken.* 246 S. kl. 4°. Einband und Buchschmuck vom Verfasser. Berlin, Schuster und Bufleb, 1907. 4 M.

Hier spricht der »deutsche Winckelmann«. Wir haben bei Besprechung von »Helm und Mitra« (Kunstgewerbeblatt N. F. XVII. 61) die leitenden Gedanken des Gelehrten und Lehrers über die Erneuerung deutscher Kunst klargelegt. In dem kleinen, liebenswürdigen Büchlein, das in der Ferienstille, in einem Moordorf bei Bremen, in »schäferlicher Abgeschiedenheit« geschrieben und den »Hütern des Bayreuther Erbes« zugeeignet ist, führt Seesselberg mit einer ergreifenden Wärme und Tiefe seine Ideen weiter aus. Was aus der Vergangenheit an unsterblichen Kulturwerten auf uns noch wirkt, und was in der Gegenwart in hundert kleinen Bächen und Rinnsalen dem großen Strom der Zukunftskunst entgegeneilt, das faßt er liebevoll zusammen, um den Glauben an die deutsche Mission im Völkerleben zu wecken und zu stärken. Ausziehen, umschreiben läßt sich dieser Posaunenstoß nicht. Ich kann nur bitten, die mächtigen Wahrheiten aus erster Quelle zu schöpfen und das Büchlein selbst zur Hand zu nehmen. Es wird keinen loslassen, dem das geistige und künstlerische Leben unsers Volkes an treuem Herzen liegt. Zusammenschluß der deutschen Künstler und Kunstgelehrten, womöglich auf einer norddeutschen Weihestätte wie Bayreuth — in dieser Losung klingt das Buch aus. Dieser erste »Deutsche Kunsttag« wird kürzlich ins Leben treten. Wir werden also bald mehr von der Sache hören.

Dr. Bergner.

Von nordischer Volkskunst. Aufsätze gesammelt von *Karl Mühlke.* Mit 336 Textabbildungen. Berlin 1906. W. Ernst & Sohn.

Der stattliche, 252 Seiten starke Band enthält eine Zusammenstellung von 34 Studien, die in neuerer Zeit in verschiedenen Fachzeitschriften, so vor allem in der »Denkmalpflege« und im »Zentralblatt der Bauverwaltung« veröffentlicht gewesen sind. Sie bieten in ihrem Zusammenhange einen zwar nicht vollständigen, aber doch wertvollen Überblick über die Entwickelung der Volkskunst an den Rändern der Ost- und Nord-See und erläutern die mancherlei Zusammenhänge zwischen den Kunstübungen dieser Gegenden unter einander, sowie die Einflüsse aus ferneren Kunstbezirken, vor allem aus Holland, denen sie ihre Gestaltung zum Teil verdanken. Ausgehend von der Betrachtung skandinavischer Holzbauten der Vergangenheit, wendet sich der Überblick den deutschen Kaufhöfen an der Tyskebryggen in Bergen zu und geht dann nach Bornholm, Hinterpommern und Schleswig-Holstein hinüber. Eine kunstgeschichtlich interessante Studie gilt dem in Kammin aufbewahrten, sogenannten Cordulaschrein, einem der interessantesten Denkmäler altnordischer Schnitz- und Feinschmiedekunst. Auf schleswig-holsteinischem Gebiete werden die in den Museen von Kiel, Altona, Flensburg, Meldorf usw. aufbewahrten Schätze der volkstümlichen Kunst eingehender Besprechung unterzogen. Es folgen sehr interessante Aufsätze über kostbare Bauwerke des

Mittelalters und der Renaissance in Lübeck, Flensburg, Marienburg, Danzig und Hamburg und Erläuterungen der zu ihren Gunsten geschehenen konservatorischen Arbeiten. Mit einem Aufsatze über das wundervolle Rathaus von Emden wendet sich die Betrachtung nach Holland hinüber. Logischer wäre die Anordnung wohl noch gewesen, wenn diese letzten Abschnitte des Buches mehr an den Anfang gerückt worden wären. Ihr hochinteressanter Inhalt wird dadurch in seinem Werte natürlich nicht geschmälert. Die sechs Abschnitte gelten der Würdigung des Museums in Edam, altholländischer Kaufmannshäuser, Höfe und Innenräume, sowie des Rittersaales im Binnenhofe im Haag und seiner Wiederherstellung; ein Aufsatz über Reste altholländischer Volkskunst auf dem Lande macht den Beschluß. Von den Autoren sind außer dem Herausgeber K. Mühlke, der eine ganze Anzahl der Aufsätze, darunter die sechs holländischen, verfaßt hat, besonders bekannt Schaumann-Lübeck, F. Schultze-Berlin, Schmid-Marienburg, R. Mielke-Charlottenburg, der leider verstorbene Buhlers-Danzig, Schwindrazheim-Hamburg. *Doering (Dachau).*

J. Hempel, *Schattenkonstruktionen* für den Gebrauch an Baugewerkeschulen, Gewerbeschulen und ähnlichen Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht. 60 Seiten Quart in Querformat mit 51 Textfiguren und 20 Lichtdrucktafeln. Leipzig und Berlin, G. B. Teubner. Gebunden 5 Mark.

Ein altes Thema wird hier neu behandelt. Der Text ist gut und verständlich geschrieben. Die hübschen Erläuterungsfiguren in Parallelperspektive werden es dem Studierenden erleichtern, sich die Vorgänge im Projektionsquadranten räumlich vorstellen zu können, was für die Beherrschung der darstellenden Geometrie die Hauptsache ist und bleibt. Die Beispiele der Tafeln sind passend gewählt und hauptsächlich dem Formenkreis der Architektur entnommen (Strebepfeiler, Schornsteine, Treppen, Nischen, Gesimse, Ausbauten, Krönungen, Kapitäle, Bögen, Turmdächer und anderes mehr). Den Darstellungen liegt größtenteils die rechtwinkelige Parallelprojektion, für einige Beispiele auch die Zentralprojektion oder Perspektive zugrunde. Berücksichtigt sind die Eigenschattengrenzen und die Schlagschatten; auf die interessanten aber praktisch ziemlich belanglosen Kurven gleicher Helle ist nicht eingegangen. Das hübsch ausgestattete, billige und seinen Zweck erfüllende Buch kann gut empfohlen werden. *F. S.*

Leonhard Hellmuth, *Neue Ornamente* für die Industrie und das Kunstgewerbe, für Fach- und gewerbliche Fortbildungsschulen. Leipzig, Seemann & Co. 7,50 M.

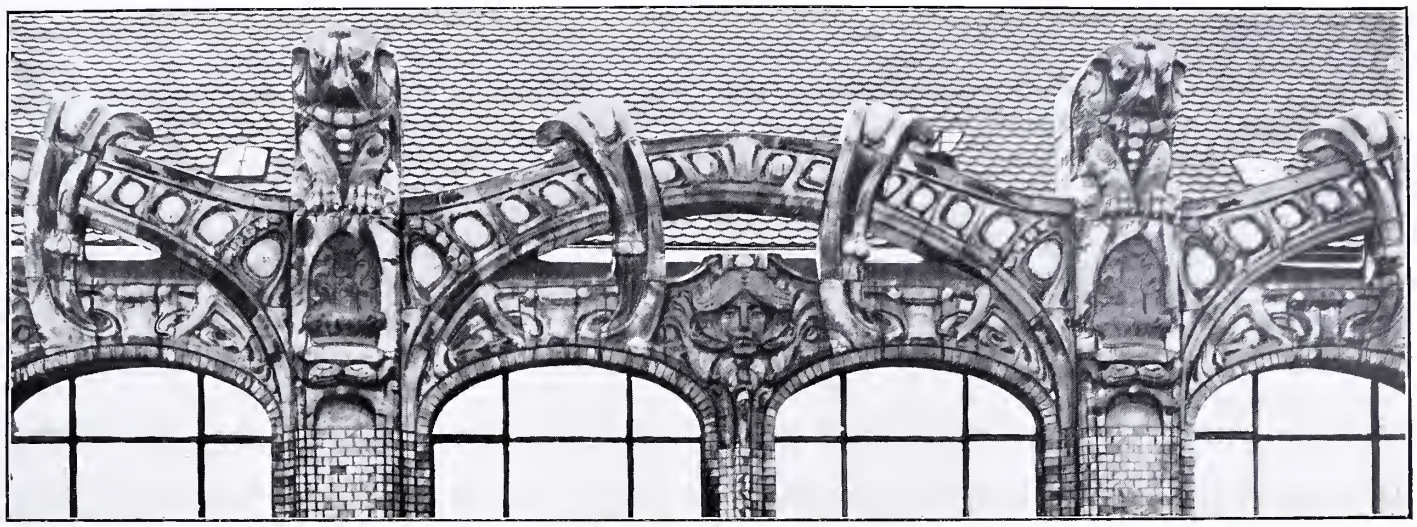
Auf 30 losen in einer Mappe vereinigten Tafeln in der Größe von 26 auf 34 cm werden hier etwa hundert Ornamentformen der neuesten Stilrichtung geboten. Diese Ornamente sind Verzierungselemente, schwarz auf weiß wiedergegeben, die sich verschiedenartig umwerten, in Farbe setzen und allerlei Gebrauchszwecken anpassen lassen. Neben Bordüren finden sich abgepaßte Komplexe nach Art der Füllungen, fortsetzbare oder endlose Musterungen für Fliesen, agraffenartige Einzelheiten für Schmuck, Inkrustierung usw. Als Motive dienen durchschnittlich streng stilisierte Pflanzengebilde und geometrische Linienverschlingungen. Die Moderne verpönt zwar das Kopieren; da aber trotzdem kopiert wird, so wird die Sammlung ihre Abnehmer finden. *F. S.*

Ericke, *Entwürfe für moderne Kunstschlossereien.* 22 Tafeln mit 65 Abbildungen. Mit Preisangaben und Gewichtsberechnungen für sämtliche Entwürfe. Lübeck, Charles Coleman. Preis nicht genannt.

Die Einleitung besagt: »Die hier gebotenen Entwürfe bewegen sich in den augenblicklich beliebten Formen, die man vielfach zusammenfassend als dem sogenannten Jugendstil angehörend bezeichnet. Sie erheben keinen Anspruch auf besondere Originalität, sondern wollen dem Schlossermeister nur als brauchbares Material für die Bedienung seines Kundenkreises zur Seite stehen.« Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn der sogenannte Jugendstil keinen Einspruch erhebt. In Wirklichkeit geben die Tafeln größtenteils historische Motive wieder, allerdings mit einer Verschnörkelung im Detail, die als neu gelten kann. Zuzugeben ist, daß auch Gitterwerke nach Art der hier gebrachten ihre Liebhaber haben und so sind die Entwürfe vielleicht manchem Schlosser willkommen. *F. S.*

W. HAGGENMACHER. TINTENFASS IN BRONZE MIT EBENHOLZFÜSSEN UND -KNOPF
Münchener Lehr- und Versuchsateliers

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



DETAIL DES GESCHÄFTSHAUSES R. O. REUBERT, NEUER WALL
ARCHITEKTEN: GEORGE RADEL & FREJTAG & WURZBACH

EINE NEUE FARBENNOTE IM HAMBURGER STRASSENBILD

Von Th. Raspe

SEITDEM die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts der übertriebenen Wertschätzung des Stils ein Ende gemacht haben, ist man auf dem Wege von nationaler zu lokaler Bauweise fortgeschritten zu stärkerer *Individualisierung des Gebäudes,* das seiner Lage und Bestimmung entsprechend, vom Grundriß aus entwickelt wird. Für den *Geschäftsbau* mußte die richtige Anwendung dieser Grundsätze einer völligen Befreiung vom Banne des dekorierten Etagenhauses gleichkommen. Diese bahnbrechende Tat gelang *Alfred Messel* mit dem Bau des *Warenhauses Wertheim,* das als künstlerisch veredelter Zweckbau die Gegenwartskultur in vollendeter Weise verkörpert.

In einer Zeit, wo die Baukunst zu neuem Leben erwacht, konnte diese Frucht einer langsam gereiften, ernsten Arbeit nicht allein durch ihr schlichtes, vornehmes Äußere Schule machen; tiefer wirkten die Grundgedanken, die Messel beherrschten, auf die Architektenwelt und regten zu geistesverwandten, selbständigen Schöpfungen an.

Unter den neueren *Kauf- und Kontorhäusern Hamburgs* darf eine Gruppe von stark ausgeprägtem Charakter am ehesten den Anspruch erheben, die Errungenschaften Messels eigenartig verwertet und bemerkenswert bereichert zu haben. Das *Problem der Wiederbelebung der Farbe*, das wie die Bildhauer auch die Architekten beschäftigte, fand in ihr eine glückliche, vorbildliche Lösung. Was das Mittelalter in Süddeutschland durch Monumentalfresken, in den Gegenden des Backsteinbaus durch den Farbenwechsel der Ziegelschichten versucht hatte, wurde durch die *Architekten Frejtag und Wurzbach* in modernem Sinne fortgesetzt, indem sie Steine und Terrakotten mit *Kunstglasur (grès flammés)* als Material wählten.

Den Anstoß dazu gab im Jahre *1902 der Auftrag des Apothekers Otto Reubert* (Abb. 1), dessen hervorragend gelegenes Grundstück den Wunsch nach Vereinigung neuer Formen mit neuen Farben wachrief. Wenn auch die vielseitige Rücksichtnahme auf Straßenbild, klimatische Verhältnisse und Auftragsinhalt und die Ungewißheit, ob sich die Kunstglasuren überhaupt bewähren würden, an dem Bau die Spuren des Erstlingsversuchs zurückgelassen haben, so gewinnt er dafür als kühnes Unternehmen an historischem Interesse, ähnlich wie der älteste Teil des Wertheimhauses gegenüber den Erweiterungsbauten. Die *blaugrüne Glasur,* das Ergebnis vieler Erwägungen und Versuche, bringt einen sympathischen, freundlichen Ton in den einförmig grauen Straßenzug, vermag aber nicht den Zwiespalt innerhalb des Gebäudes selbst zu beseitigen. Nur mit Mühe kann das Auge das Emporwachsen vom Straßensockel aus verfolgen, die Wurzeln sind zu schwach, und die Hauptpfeiler nehmen gegen die Natur mit der Höhe an Kraft zu, wozu auch die Verdunkelung der Glasurfarbe im Untergeschoß ihr Teil beiträgt. Der Eindruck der Haltlosigkeit wird durch die schwere Bogenbekrönung und durch die verstärkenden Zwischenpfeiler in den oberen Stockwerken erhöht, doppelt gefährlich, weil zwei Straßenreihen in diesem Eckgebäude zusammenlaufen und in seiner Festigkeit Ruhe suchen. Dieser Konflikt, der sich aus dem Verlangen nach großen Schaufenstern ergab, hat das Interesse der Architekten nur noch mehr auf die Gliederung und Ausstattung der oberen Geschosse gelenkt. In ihnen allein konnte der Baugedanke ungehindert zur Anwendung kommen und die Phantasie sich frei betätigen. Das Leitmotiv bilden schlicht profilierte Pfeiler, deren geschlossen

ansteigende Bewegung teils von *reich ornamentierten Bögen* aufgenommen und fortgepflanzt wird, zum größten Teil aber in monumental stilisierten Hundegestalten ihren Abschluß findet (s. die Abb.). So bleibt überall die organische Verbindung gewahrt, die in der Dachlösung des Messelschen Wertheimhauses so empfindlich schroff abgebrochen wird. Während die glasierten Terrakotten der Bekrönung und die Füllplatten zwischen den obersten Stockwerken an barocke Formen anklingen, erinnert das Friesornament über den unteren Geschossen an romanisches Rankenspiel und an mittelalterliche Tiersymbolik. Die *Ausführung der Modelle* lag in den Händen des *Bildhauers Kühn in Berlin*.

Als einzige Parallele zu diesem ersten Unternehmen, an dem außer den genannten Architekten auch das *Atelier G. Radel* beteiligt war, kommt das im Jahre *1906 vollendete Geschäftshaus Gertig* (Gr. Burstah) in Betracht. Es darf aber nicht vergessen werden, daß die Bauten der Zwischenzeit den Architekten eine reiche Ernte von Erfahrungen einbrachten, die nunmehr ausgiebig verwertet werden konnten. Der Abstand vom Reubertschen Hause ist daher in mehrfacher Hinsicht interessant.

Hatte man sich damals noch mit Rücksicht auf das Publikum einige Beschränkungen auferlegt und die Absicht, das Straßenbild aufzuhellen, nur zaghaft durchgeführt, so wagte man jetzt, auf die bisherigen Erfolge fußend, einen lebhaften, sogar auffallenden Farbton. Das *Himbeerrot* von etwas gefährlicher Kühnheit läßt die wenigen grünen Abschattierungen und Reliefs kaum mitsprechen und besitzt bei seinem fast anmaßenden Charakter nicht den gleichen angenehmen Einfluß auf das Einerlei der Geschäftsgegend wie früher angewandte Glasurfarben.

Im guten Sinne ist es aber ein Symptom für das Gefühl der Sicherheit, das die Architekten beim Entwurf im Gegensatz zu ihrem ersten Wagnis beherrscht hat. Fast alle Schwächen und Fehler, unter denen das Reubertsche Geschäftshaus leidet, sind hier glücklich vermieden. Haben wir dort einen Riesen vor uns, der auf schwachen Füßen steht und durch seine eigene Haltlosigkeit gezwungen wird, alle von ihm abhängigen Nachbarn in Stich zu lassen, so ragt der Gertigsche Bau als trotziger Eckpfeiler aus dem Gewoge des Verkehrs empor. Deutlich treten in ihm die durchlaufenden Hauptpfeiler als Gerippe des mächtigen Körpers hervor, der trotz der Teilung in Kontor- und Schaufenster die Einheit bewahrt. Diese Geschlossenheit und Kraft findet nicht nur in der klaren Gliederung ihre Erklärung, sondern beruht hauptsächlich auf der geschickten Benutzung eines einfachen Hilfsmittels. Während die Eckbildung am Reubertschen Hause nur durch den Turm und eine unbedeutende Variation im Mittelfriese vor dem Gesamtbau ausgezeichnet wird, ist hier eine unverhüllte Dreiteilung — genauer Fünfteilung — vorgenommen, durch die der Kopfbau als ausschlaggebender Faktor im Straßenbilde eine beherrschende Stellung erhält. Ohne Verschiebung der Horizontallinien ist doch durch Veränderung der Fenster, durch den Balkon und durch die Dachbildung der Führerrolle des Mittelbaus weiterhin Ausdruck gegeben worden. Aber erst dadurch, daß die Kontorfenster hier um ein Stockwerk tiefer als in den Flügelbauten gehen, verlegt das Auge den Schwerpunkt an die Ecke und fühlt sich durch den Ausgleich von Verantwortung und Entlastung befriedigt. Endlich ist noch im wohltuenden Gegensatz zum Hause Reubert die Kräftigung der Pfeiler durch »Einschuhung«, das heißt durch Veränderung der Farbe an der Wurzel, zu bemerken. Von dem bewährten *Reliefschmuck* ist in sehr geschmackvoller Weise Gebrauch gemacht worden, indem man ihn, dem vornehmen Charakter des Gebäudes entsprechend, in mehr anmutige Formen kleidete und den Baugliedern unterordnete. Spricht aus der zweckmäßigen Anordnung der Gebäudeteile, ihrer klaren Durchbildung und einer besonnenen Verwendung von Terrakotten der durch Erfahrungen geläuterte Kunstsinn und die ernste theoretische Vorarbeit der beteiligten Architekten (Frejtag und G. Radel), so beweist das Bauwerk als Ganzes die Vielseitigkeit ihrer Phantasie, die ganz auffällig ein Anknüpfen an das Reubertsche Haus und die Gefahr, ein Schema innerhalb ihrer Hamburger Geschäftsbauten herauszubilden, vermeidet. Unbefriedigend, wenn auch nicht geradezu störend, wirkt allein das Dach, dessen Übergangsstufen von den Flügelbauten zum Eckkörper mehr einem gezwungenen Kompromiß als einer endgültigen Lösung ähnlich sehen.

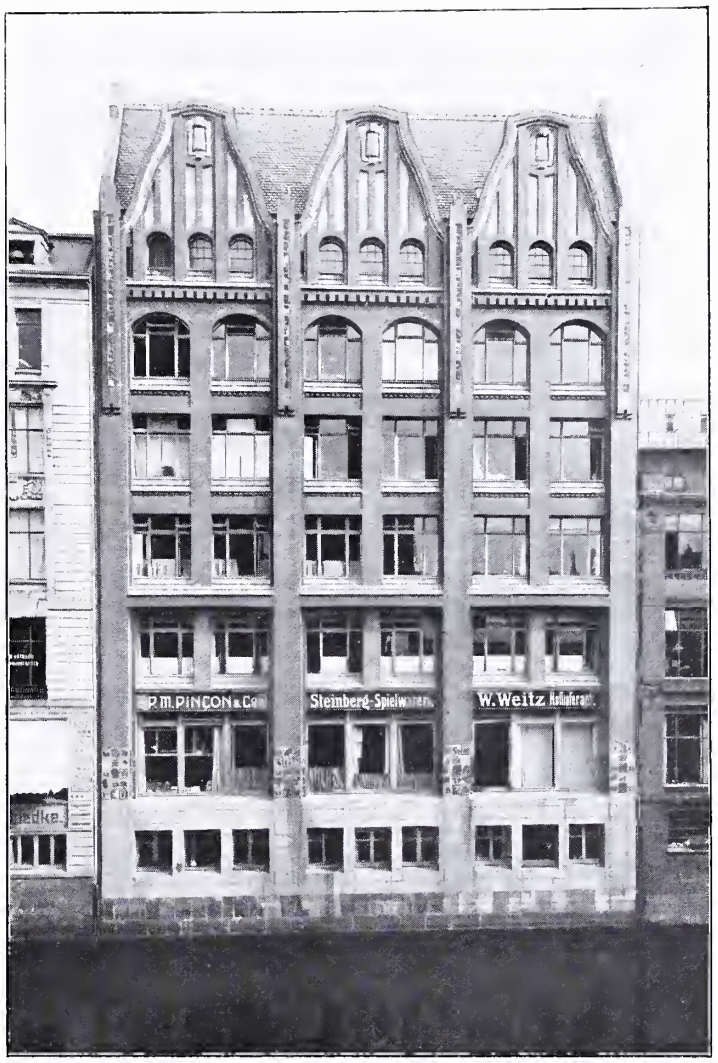
Was die Eckbauten an Rücksichtnahme auf eigene Ausgestaltung und auf ihre einflußreiche Stellung im Straßenbilde erfordern, bedeutet eine Summe von Schwierigkeiten, die bei den *Fassadenhäusern* nur noch vereinzelt in Betracht kommen. Die ganze Kraft kann hier auf ein zeitgemäßes wirkungsvolles Äußere verwendet werden, das zugleich die Bestimmung der Bauten klar zum Ausdruck kommen läßt. Die Architekturformen, die uns der Eisenstil schenkte, wurden daher auch maßgebend für sämtliche Fassadenbauten, deren Ausführung nach dem Tode Wurzbachs allein in der Hand des Architekten Frejtag lag.

Niemals wieder brachte die Farbe der Kunstglasursteine einen so erfrischenden Ton in die Umgebung, wie es am *Hause Pinçon* dank einer *Besiebung mit weißer Emaille* gelang. Mit dem zarten bläulichen Schimmer, der auf den Pfeilern ruht, verbindet sich die bescheiden zurücktretende Kupferglasur der Terrakotten zu wunderbarer Harmonie, die jene unvermeidliche Zweiteilung des Gebäudes in Kaufläden und Kontorräume für einen Augenblick vergessen läßt. Wer einmal zufällig die Sonnenstrahlen am obersten Stockwerk entlang gleiten sah, wird neben dem erhöhten Zauber dieses Stimmungsbildes noch die ausdrucksvolle Schönheit der Frauenmasken empfinden und diesen beinahe einzigen Schmuck um so besser würdigen lernen.

Ein solcher Erfolg wirft auch auf das erste Unternehmen der beiden Architekten einen Lichtstrahl, da es dazu Grundlage und Anregung gab.

Vom baukünstlerischen Standpunkt aus beurteilt,

1



3

2

4

1. GESCHÄFTSHAUS R. O. REUBERT, NEUERWALL. ARCHITEKTEN GEORGE RADEL & FREJTAG & WURZBACH — 2. GESCHÄFTSHAUS GERTIG, GROSSER BURSTAH. ARCHITEKTEN GEORGE RADEL & FREJTAG & WURZBACN — 3. GESCHÄFTSHAUS PINÇON, ANSICHT AM KANAL. ARCHITEKTEN FREJTAG & WURZBACH — 4. DASSELBE, ANSICHT NEUERWALL

darf die *Rückseite am Kanal* das größere Interesse für sich in Anspruch nehmen. Auch hierbei bot das *Reubertsche Haus* durch seine gleichfalls *am Wasser gelegene Rückseite* ein Vorbild, das nur weiter ausgestaltet oder vereinfacht zu werden brauchte. Während dort, dem schmalen Raum angemessen, ein einziger breiter Ziergiebel den Bau zusammenfaßt, betonen am Hause Pinçon drei gleichgeformte Giebel den Einklang mit der Gesamtgliederung, die vom Kellergeschoß an in klaren Linien durchgeführt ist. An keinem anderen Gebäude erhält der schlanke Wuchs der Pfeiler eine so wertvolle Unterstützung durch dieselbe Tendenz der Giebel, deren leichte Eleganz wesentlich zum vorteilhaften Äußeren der Rückseite beiträgt. Es ist an und für sich ein Verdienst, daß Straßen- und Kanalfassade mit Rücksicht auf Lage und Umgebung ihrem Wesen nach gekennzeichnet werden. Wenn auch diesem Grundsatze zufolge die Front an der Straße das vornehmere Gewand erhalten hat, so ist doch der Rohbau der Wasserseite durch eingefügte dunkelblaue Glasurplatten einigermaßen entschädigt.

So individuell jedes Bauwerk sonst behandelt ist, eine Eigentümlichkeit kehrt fast an allen Fassadenbauten wieder: der vorkragende Abschluß der Pfeiler und seine Füllung mit andersfarbigen Steinen. Diese Wiederholung wird durch die belebende Wirkung, die sie ausübt, hinreichend erklärt.

Unter den übrigen Geschäftsbauten verdient das *Australhaus* (Königstraße) in erster Linie erwähnt zu werden, weil seine schöne *sattgrüne Glasurfarbe* allein den Vergleich mit dem Emailleblau des Pinçonhauses aushalten kann. Aber auch bei den *Bauten »H. P. Newman« (Schauenburgerstraße) und »Grone« (Hermannstraße)* zieht das abwechselungsreiche Spiel der Glasurfarbe am meisten das Auge auf sich, zumal da die Terrakottenreliefs seltener auftreten und die Einteilung der Gebäude, als Ausdruck ihrer Bestimmung, sich nur innerhalb enger Grenzen verändern läßt.

Der Erfolg, den die beteiligten Architekten im Verlaufe weniger Jahre zu verzeichnen haben, verbürgt eine weitere stetige Entwickelung des Geschäftsbaues im Sinne der modernen Forderungen und im Anschluß an die klimatischen Bedingungen Hamburgs. Erst die stattliche Reihe von Aufträgen konnte die anfängliche Rücksichtnahme auf das Publikum in eine energische Erziehung umwandeln, die wiederum nur klärend und mäßigend auf den jugendlich kühnen Vorstoß unserer modernen Baukünstler zurückwirken wird.

KUNSTGEWERBEMUSEUM FRANKFURT A. M. RAUM IV

DIE NEUEREN ERWERBUNGEN EINIGER DEUTSCHEN KUNSTGEWERBEMUSEEN

II. DAS FRANKFURTER KUNSTGEWERBEMUSEUM

DIE letzten Jahre waren für das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. von allergrößter Bedeutung. Durch Erwerbung der *Sammlung Wilh. Metzler* im Jahre 1904 — um den Betrag von 385000 M. — hat das Museum einen ganz gewaltigen Vorstoß erhalten. Nur wenigen gleichartigen Instituten ist es im Laufe ihrer Entwickelung vergönnt gewesen, einen so bedeutenden, mit einem Male eintretenden Aufschwung zu erleben.

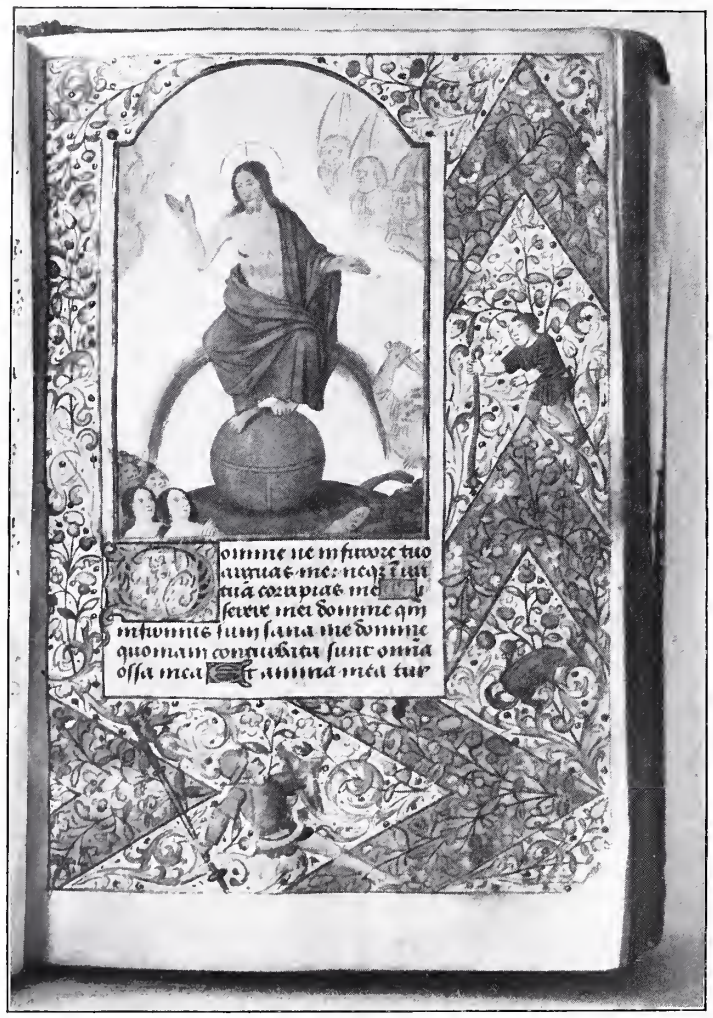
Die Metzlersche Kollektion, in den siebziger und achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts mit feinsinnigem Verständnis zusammengebracht, war zur Erwerbung für ein Museum wie geschaffen. Sie trug einen ausgesprochen kunstgewerblichen Charakter und war, bei hoher künstlerischer Qualität der Einzelstücke, von einer Vielseitigkeit, wie sie bei Privatsammlungen nur selten zu finden ist. Von unschätzbarem Werte aber war sie gerade für das Frankfurter Kunstgewerbemuseum, in Rücksicht auf dessen bisherigen Bestand. Mit ihr wurden äußerst wertvolle, bislang noch unvertreten gewesene Gebiete des Kunsthandwerks der Museumssammlung zugeführt. Schon längst schmerzlich empfundene Lücken des Bestandes konnten nunmehr ausgefüllt werden und zwar in einer Weise und Ausdehnung wie es mit normalen, etatsmäßigen Mitteln unter den gegebenen Verhältnissen des Antiquitätenmarktes kaum in jahrzehntelanger Tätigkeit durchführbar wäre. Die große Bedeutung dieser Erwerbung ist erst bei der im Jahre 1905 erfolgten *Neuanordnung des Museums*, bei welcher die Metzlersammlung in die einzelnen Museumsgruppen eingereiht wurde, vollends zur Geltung gekommen. Sie bleibt aber nicht auf die besonderen Interessen des Museums beschränkt. *Frankfurt* hat in dieser Sammlung einen neuen künstlerischen Anziehungspunkt erhalten, der die Aufmerksamkeit weitester kunstverständiger Kreise verdient. Nimmt man hierzu die bekannten wichtigen Ankäufe des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt,

so wird man gewahr, welch bedeutenden Zuwachs an öffentlichem Kunstbesitz die Mainstadt gerade in den letzten Jahren erhalten hat.

Den Kern der Sammlung Metzler bilden frühe *mittelalterliche* Arbeiten. Ein Aquamanile in Form eines Hahnes, deutscher Bronzeguß des 12. Jahrhunderts, sei zuerst genannt. Dann einige Limousiner *Grubenschmelzarbeiten*. Vor allem ein vorzüglicher burgundischer Dornleuchter mit Wappen geziert, ein Werk aus der Wende des 13. Jahrhunderts. Ein vortreffliches Stück ist auch ein Kupferbecken mit dem Tanz der Salome und Engelhalbfiguren. Ihm schließen sich an: eine Bischofsstabskrümme, eine Zierplatte, eine Hostienpyxis. Weiter hervorzuheben ein flandrisches Pectorale und ein italienisches in Silber gegossenes Rauchfaß. Das wertvollste Objek dieser Abteilung aber, in gewissem Sinne das Herzstück der ganzen Sammlung, ist ein aus der Kollektion Milani stammendes vergoldetes *Bronzetriptychon* mit der geschnittenen Reliefdarstellung der Anbetung der drei Könige und gepunzten Einzelfiguren, rheinische Arbeit, um 1400.

Gut sind in der Sammlung auch frühe *Elfenbeinarbeiten* vertreten durch Diptychen des 14. Jahrhunderts, teils französischen, teils italienischen Ursprungs. Eine schöne deutsche Rundskulptur des 15. Jahrhunderts, Anbetung der Könige, muß besonders genannt werden.

Hier anschließend erwähnen wir zwei Gruppen der Metzlersammlung, deren bedeutendste Vertreter noch der Spätgotik angehören: die *Manuskripte* mit Miniaturen und das *Limousiner Maleremail*. Unter den ersteren befindet sich ein Exemplar von besonderer Schönheit, ein aus der Hamilton-Kollektion stammendes *französisches Gebetbuch* aus der Zeit um 1500, mit 14 Minituren, 17 entzückenden Randleisten und 1200 Initialen. In wunderbarer Feinheit sind Szenen aus dem Leben Christi und Mariä, an Fouquet erinnernd, wiedergegeben. Die Randornamente zeigen schwungvolles gotisierendes Blattwerk mit Blümchen, Beeren, Drôlerien. Ein deutsches Manuskript des 15. Jahrhunderts und ein italienisches des 16. sind hier anzureihen. Auch ein auf Pergament gedrucktes Buch befindet sich in der Sammlung, ein livre d'heures, in Paris bei Gille Couteau im Jahre 1513 gedruckt und mit größeren Miniaturen geschmückt.



MINIATUR AUS EINEM MANUSKRIPT, FRANZÖSISCH, UM 1500

In der Gruppe der Limousiner Maleremails sind jene frühen Werke bevorzugt, deren Entstehungszeit in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fallen. Die vorhandenen Beispiele sind für den Stil dieser Zeit sehr charakteristisch. Aus der Sammlung Spitzer stammt eine sehr schöne Bildplatte mit der Anbetung der Könige von *Nardon Pénicaud*. Zwei weitere Arbeiten sind dem *Jean Pénicaud I* zuzuteilen. Auf beiden Bildplatten gehen die Darstellungen auf deutsche Vorbilder zurück. Eine Platte mit dem Sündenfall ist nach Dürers Holzschnitt in der kleinen Passion gemalt; eine große Tafel mit der Leidensgeschichte Christi nach entsprechenden Holzschnitten Dürers und Schäuffelins. Von *Jean Pénicaud II* rührt eine kleine Platte mit der Steinigung des hl. Stephanus her, die durch eine gotische vergoldete Bronzeumrahmung zu einer Kußtafel ausgestaltet ist. Inschriftlich hat diese ein Kanonikus Jakobus Weise von St. Gereon in Köln im Jahre 1561 anfertigen lassen. Die jüngere Art der mehrfarbigen Schmelzmalerei hat eine vollwertige Vertretung in einem kleinen achtseitigen Spiegel gefunden, dessen Rückseite eine von *Suzanne de Court* gemalte mythologische Szene schmückt.

Die in der Sammlung Metzler enthaltenen *Edelmetallarbeiten*, Gefäße und Geräte weltlichen Gebrauchs, geben einen Überblick über die vielgestaltigen Formen und Techniken der Goldschmiedekunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Pokal in verschiedenartiger Gestaltung, der Becher, die flache Schale auf schlankem Fuß, der Humpen, die Gefäße in Form von Tieren, die Trinkgefäße aus Kokosnüssen und Elfenbein, ferner Ketten, Schmuck und silberne Bucheinbände sind vertreten. Das hervorragendste Stück ist eine flache Schale auf schön gegliedertem Fuß, deren Boden mit einer äußerst fein getriebenen und ziselierten figurenreichen Darstellung des Sommers geschmückt ist. Sie ist ein Werk des Züricher Meisters *Abraham Geßner* (1552—1613).

Einen sehr beachtenswerten Bestandteil der Sammlung bilden die Gegenstände aus *Schmiedeeisen*. Ge-

BRONZETRIPTYCHON,
VERGOLDET

RHEINISCH,
UM 1400

DOMLEUCHTER, GRUBEN-
SCHMELZARBEIT. LIMOGES,
13. JAHRH.

ELFENBEINSKULPTUR,
DEUTSCH, 15. JAHRH.

SPANISCH-MAURISCHE

FAYENCE. UM 1480

schnittene Arbeiten herrschen vor: gotische Schlösser, Schlüssel verschiedener Zeiten, ein französisches Jagdmesser des 16. Jahrhunderts, spanische Sporen und anderes. Geätzte und tauschierte Stücke schließen sich an. Ein besonders gut graviertes Gewehrschloß vom Münchener Meister *J. Stenglin* aus dem 17. Jahrhundert muß hervorgehoben werden.

Dasjenige Gebiet aber, auf welchem die Sammlung Metzler sich nach jeder Hinsicht am durchgebildetsten erweist, ist das der *Keramik.* Zunächst verdankt ihr das Museum einige Werke der *Antike:* eine korinthische Amphora mit Tierfriesen, ein paar schwarzfigurige und rotfigurige attische Gefäße, einen schönen Lekythos des 5. Jahrhunderts, schließlich zwei reizende Tanagrafigürchen.

Dann aber beansprucht ein sehr wertvoller mittelalterlicher *Albarello* mit durchsichtiger kobaltblauer Glasur und Lüsterverzierung alles Interesse. Er ist eines der schönsten und ausschlaggebendsten Stücke der Sammlung und gehört zu einer Gruppe seltener orientalischer Fayencen des 13. und 14. Jahrhunderts, die jetzt als Arbeiten aus Damaskus bestimmt sind. Einige persische Fliesen reihen sich hier an.

Schöne Beispiele für die spanischen Fayencen mit Goldlüster des 15. und 16. Jahrhundert leiten über zu der glänzend vertretenen Gruppe der *italienischen Majoliken.* Die hauptsächlichsten Werkstätten haben in der Sammlung charakteristische Repräsentanten. Fast alleStücke sind unbeschädigt und von bester Qualität.

Aus der Werkstatt von Deruta sind gleich vier Arbeiten vorhanden; besonders schön ist die Schüssel mit einer Mandoline spielenden Dame. Für den unübertrefflichen Lüster der Gubbiowerkstatt sind sehr gute Zeugen da. Ein Hauptstück der Sammlung, ein Urbinoteller vom Jahre 1538, bemalt von *Francesco Xanto Avelli* mit der Grablegung Christi nach Mantegna, ist in Gubbio lüstriert. Die Werkstatt von Faenza vertritt ein ausgezeichnetes Exemplar der a berettino bemalten Teller aus der Casa Pirota. Aus Castel Durante stammen ein Teller mit einem Brustbild des hl. Petrus und zwei Apothekerkannen. Urbino ist außer mit dem oben erwähnten Xantoteller noch mit einer Arbeit der späteren Fontanawerkstatt beteiligt und mit einem Patanazzi-Teller. Überdies besitzt die Sammlung kennzeichnende Werke von Venedig, Rimini, Castelli.

HAFNERKRUG. VON PAUL PREUNING. NÜRNBERG UM 1550

An Sorgfalt der Durchbildung kommt der eben behandelten Gruppe die Abteilung des *deutschen Steinzeugs* gleich. Neben typischen Vertretern der einzelnen Werkstätten erfreut hier manches individuell ausgestaltete Kunstwerk. So eine entzückende braun glasierte Kölner Schnelle mit feinem Aldegrever-Ornament und biblischen Szenen in Medaillons, ferner ein kleiner brauner Vexierkrug aus Raeren von reizender Form mit Wappen. Von Siegburger weißen Schnellen sind sehr gute Stücke mit scharf ausgepreßtem Reliefschmuck vorhanden. Dann zwei Siegburger Krüge aus der Zeit um 1590, die deutlich eine gotisierende Moderichtung im Ornament verraten. Aus Höhr stammt ein Krug mit Darstellungen von Tugenden. Natürlich fehlt es auch nicht an blau-grauen Krügen des Westerwaldes. Selten schöne Exemplare finden sich unter den Kreußener emaillierten Gefäßen des 17. Jahrhunderts. Die Mehrzahl derselben ist, wenigstens durch Besitzerwappen, individualisiert.

Von Bedeutung ist ein großer bunt glasierter Nürnberger *Hafner-Krug* mit tanzenden Bauernpaaren nach Hans Sebald Beham. Ein Werk *Paul Preunings,* um 1550.

Europäische Fayencen und Porzellan sind nicht gerade zahlreich vorhanden; aber was da, ist sehr gut, erweckt unbedingt Interesse. Unter den *Porzellanen* ragt ein größeres bemaltes Medaillon von Höchst besonders hervor. Es offenbart die ganze Meisterschaft des Bildhauers *Melchior* im Porträtrelief. Dargestellt ist mit lebensvoller Charakteristik Emmerich Joseph von Breidbach, Erzbischof und Kurfürst von Mainz, der große Gönner und Förderer der Porzellanmanufaktur. Die bekannten Höchster Kinderfigürchen »Türke« und »Türkin« sind in allerbester Qualität da. Von anderen Fabriken, wie Meißen, Wien, Fulda, Fürstenberg, hat Metzler vorwiegend Gefäße gesammelt.

Der großen Abteilung der Keramik steht an Güte die kleinere des *Glases* nicht nach. Hier fällt zunächst die große Reihe *deutscher emaillierter Gläser* auf, die nicht nur die bekannten Reichsadlerhumpen in ausgezeichneten Exemplaren enthält, sondern auch sehr gute Stücke mit Bestellerporträts und Wappen. Der größte und schönste der vorhandenen Reichsadlerhumpen gehört noch dem 16. Jahrhundert an. Auf der Brust des Adlers ist ein Kruzifixus dargestellt.

Der Humpen ist datiert 1577 und trägt die Marke C. P. Die beiden anderen weisen die Jahreszahlen 1664 und 1685 auf. Unter den Humpen mit Bestellerporträts steht einer mit drei Musikanten in Zeittracht an erster Stelle. Ein merkwürdiges Stück ist ein violettes Henkelglas, an welchem als Schmuck vergoldete Glaskügelchen angesetzt sind, eine böhmische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Im Reichenberger Museum befindet sich ein Gegenstück zu diesem. Schapergläser fehlen in der Sammlung ebensowenig wie Goldzwischengläser. Der Glasschnitt ist vertreten durch drei deutsche Pokale, von denen zwei Potsdamer Erzeugnisse sind, sowie durch einen kleinen Becher mit reizvollem Laub- und Bandelwerkmuster.

Aus den *Venezianer Gläsern* der Sammlung seien nur zwei Stücke hervorgehoben: ein Pokal des 16. Jahrhunderts mit Gold und farbigen Schmelzperlen geziert, von besonders edler Formbehandlung, und eine große Schüssel in der entwickelten Technik des Fadenglases. Nicht zu übergehen sind dann zwei italienische Medaillons mit kunstvollster Hinterglasmalerei.

Auch antike römische Gläser hat Metzler gesammelt.

Dagegen brachte der Ankauf dem Museum keinerlei größere Möbel zu. Nur ein deutsches Lesepult aus dem 16. Jahrhundert mit Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen und auf Elfenbein gravierten Darstellungen nach Virgil Solis muß hier erwähnt werden.

Einen beträchtlichen Zuwachs erhielt die *Textiliensammlung* des Museums; ebenso die *japanische Abteilung* und zwar an keramischen Erzeugnissen, Lackarbeiten und Schwertstichblättern. Allerdings reichen diese beiden Gruppen im Einzelwerte der Objekte nicht an die übrigen in der Sammlung vertretenen heran.

Aus dieser gedrängten Übersicht über den Inhalt der Metzler-Sammlung ist wohl ersichtlich, eine wie große, grundlegende Bedeutung die Erwerbung dieser Kollektion für das Museum hat. Es ist aber noch auf eine weitere Bereicherung hinzuweisen, die ein Jahr darauf dem Institute zugekommen ist und ihm ein neues, bislang noch gänzlich unvertretenes Sammelgebiet zuführte.

Im Jahre 1905 schenkte eine Anzahl Gönner dem Museum die *Medaillen- und Plaketten-Sammlung* desselben Frankfurter Sammlers, die beim Ankauf der großen Kollektion nicht miteinbezogen werden konnte.

KL. RAERENER VEXIERKRUG
1585

Diese Schenkung ist eine der wertvollsten seit Bestehen des Museums. In sorgfältiger Zusammenstellung gibt die Kollektion — 196 Inventarnummern umfassend — einen vollwertigen Überblick über die Entwickelung der Medaillenkunst in der Renaissance. Ihr spezieller Wert fußt in der Gruppe der deutschen Medaillen, wegen der Güte und Seltenheit der Exemplare. Herrliche Schöpfungen des italienischen Quattrocento und Cinquecento kommen hierzu, wie auch sehr gute niederländische Medaillen. Italienische und deutsche Plaketten schließen die Sammlung ab.

Dieser Schenkung steht im selben Jahre ein bedeutender Ankauf gegenüber, der ebenfalls eine wichtige Bereicherung auf einem umgrenzten Gebiete bedeutet. Das Museum hat einen Teil der *Meißener Porzellane* aus dem Besitze von Geheimrat Lüders in Berlin erworben, den Bestandteil einer Kollektion, welche durch die im gleichen Jahr veranstaltete Berliner Ausstellung europäischen Porzellans weiten Kreisen bekannt geworden ist. In das Museum sind 52 ausgewählte Stücke gekommen. Mit Ausnahme einer kleinen Pagodenfigur aus der Frühzeit Meißens umfaßt die Sammlung nur Gefäße und Geräte. Neben ältesten Arbeiten mit plastischem Ornament treten vorzügliche Stücke mit Goldmalerei; dann Gefäße mit bunter »indianischer« Malerei nach japanischen und chinesischen Vorbildern, ferner solche mit feinster Chinoiseriebemalung aus der Heroldschen Periode der Manufaktur, schließlich Gefäße mit Landschaften und Jagddarstellungen. Einige Stücke mit farbigen Fonds sind besonders eindrucksvoll. Auch die Rokokoperiode hat durch sehr typische Beispiele erwünschte Vertretung gefunden. Als hervorzuhebende Einzelstücke seien zwei große Kirchenleuchter mit Goldmalerei und farbigem kaiserlichen Wappen genannt, die sich eng an eine im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien befindliche Altargarnitur anschließen.

KÖLNER SCHNELLE. UM 1560

Zu all dem kamen verschiedene im Kunsthandel, auf Auktionen oder direkt erworbene Einzelobjekte — soweit dies die leider sehr geringen laufenden Mittel des Museums zuließen. Nur einiges kann in dieser Übersicht genannt werden. So ein edler Kruzifixus, aus Birnbaumholz geschnitzt, eine bezeichnete Arbeit *J. P. Melchiors* vom Jahre 1768, ferner ein interessantes italienisches Eisenkästchen des 17. Jahr-

hunderts mit feinster Tauschierung in Gold und Silber, dessen minutiöse Darstellungen aus der antiken Göttersage einen merkwürdigen Einfluß ostasiatischer Kunst verraten. Aus der Kirche zu Damme in Oldenburg wurde ein geschnitztes gotisches Chorgestühl erworben, aus Oldenburg selbst eine mit Eisenbändern beschlagene westfälische Truhe. Ein sehr guter Lütticher Schrank sei hier ebenfalls erwähnt.

Besondere Pflege erhielt durch etatsmäßige Ankäufe die Abteilung europäischen *Porzellans*. Hier wurden verhältnismäßig sehr hohe Ausgaben nicht gescheut, sobald dies für die Entwickelung der Sammlung notwendig erschien. Die gegenwärtige Hausse auf diesem Gebiete treibt ja neben der Mittelware gerade auch das Beste an die Oberfläche des Kunsthandels und da heißt es für die Museen: zugreifen. Eine größere Schenkung von chinesischem Porzellan durch den Kaiserlich deutschen Botschafter Freiherrn von Mumm brachte dieser speziellen Gruppe einen dankenswerten Zuwachs.

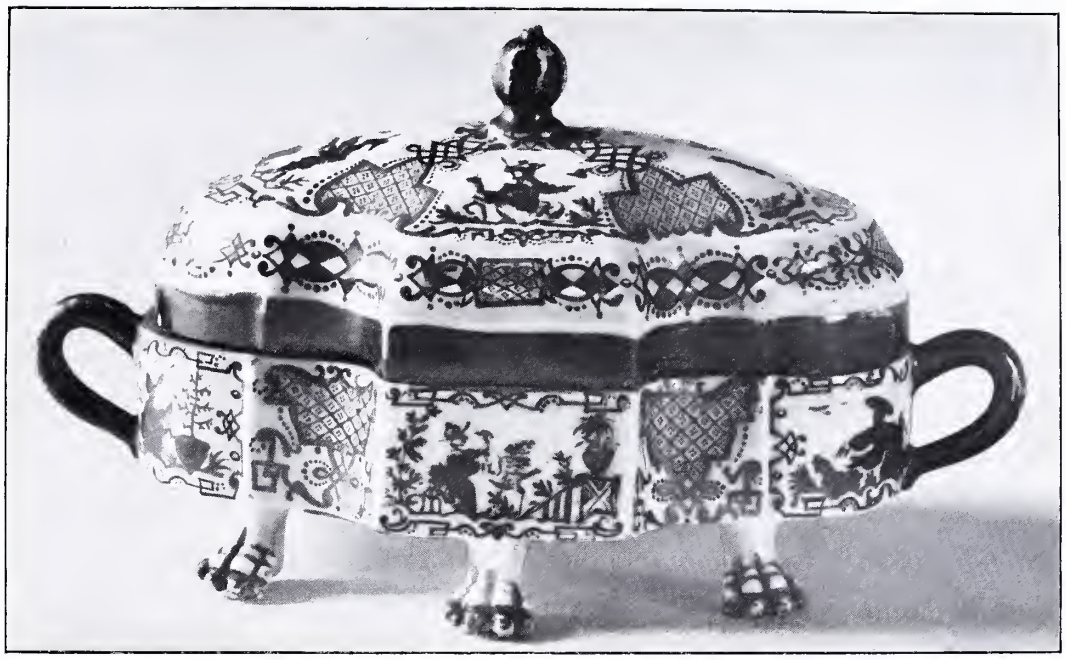
Fortgesetzte Aufmerksamkeit wurde bei den Ankäufen auch der Abteilung *neuzeitiger Arbeiten* zugewendet. Insbesondere war man auf den Ausbau der Medaillen- und Plakettensammlung bedacht. Die im Jahre 1906 im Museum veranstaltete Internationale Buchbindekunst-Ausstellung gab Anlaß zu bedeutenderen Erwerbungen, vor allem englischer Einbände.

Dieses umfassende, in den letzten Jahren hinzugekommene Material, welches einzelne Teile des Museums förmlich auf neue Grundlagen stellte, ergab die Notwendigkeit einer *Neuaufstellung* der ganzen Museumssammlung. Sie wurde mit Sorgfalt durchgeführt.

In der Erkenntnis, daß die Individualität eines Museums sich aus seinem Bestande und seinen Aufgaben ergibt und daß es eines der wichtigsten Ziele der Museumsaufstellung ist, diese Eigenart lebensvoll herauszuarbeiten, wurde ihr kein aufdringliches, von außen hineingetragenes System zugrunde gelegt, sondern das Prinzip der Anordnung ganz aus dem Bestande und dem Charakter des Museums heraus entwickelt.

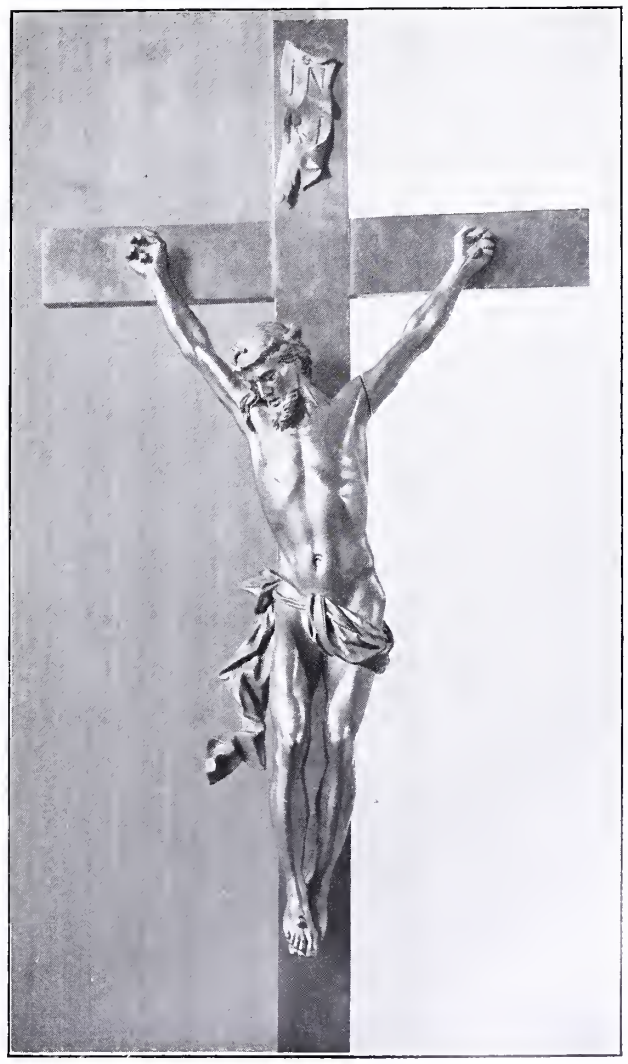
Das Frankfurter Museum ist eine Schöpfung des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins und in dessen Verwaltung. Diese Sachlage sowie lokale Verhältnisse bringen es mit sich, daß bei ihm der Charakter eines Kunstgewerbemuseums besonders rein und eindringlich herausgearbeitet erscheint.

ITALIENISCHE MAJOLIKA. TELLER MIT GRABLEGUNG VON XANTO AVELLI. URBINO 1538



PORZELLANDOSE MIT CHINOISERIEN IN GOLD UND MIT LAUB- UND BANDELWERK IN EISENROT UND VIOLETT. MEISSEN, UM 1725

PORZELLANVASE, BEMALT IN ROT, GRÜN, GELB UND UNTERGLASURBLAU. CHINA, PERIODE TA MING



KRUZIFIXUS. BIRNBAUMHOLZ VON JOH. PET. MELCHIOR, 1768

BRONZETRIPTYCHON MIT GEPUNZTEN FIGUREN (GESCHLOSSEN). RHEINISCH UM 1400

MEISSENER KIRCHENLEUCHTER
UM 1737

SCHRANK. EICHENHOLZ, GESCHNITZT
LÜTTICH, UM 1720

Kunstgewerbliche Museen aber bedeuten heute auf dem Gebiete des Kunsthandwerks dasselbe, was auf dem Gebiete der Malerei und Plastik die Galerien. Aus »Vorbildersammlungen« für Kunsthandwerker und Schüler sind in fortschreitender Entwickelung Bildungsanstalten allgemeinerer Natur geworden, so daß heute beide Institute umfassende, auf wissenschaftlicher Grundlage ausgestaltete, ästhetische Bildungsmittel abgeben.

Da reicht eine technologische Anordnung der Sammlungen nicht mehr aus. Man greift zur stilgeschichtlichen, sucht mit dem Bestande des Museums den Stilcharakter einer Zeitperiode zu einem harmonischen Gesamteindruck herauszuarbeiten. Der Einzelgegenstand kommt hierbei in seine ihm entsprechende zeitcharakteristische Umgebung.

Im Frankfurter Museum sind jetzt nur mehr zwei Abteilungen in systematisch-technischer Anordnung belassen: die Textilien und die Metallarbeiten; nicht in solcher Starrheit des Prinzips freilich, daß nicht auch in die chronologisch aneinander gereihten stilgeschichtlichen Gruppen, in welche der übrige Bestand aufgeteilt wurde, ausgewählte Stücke beider Gattungen herübergenommen wären.

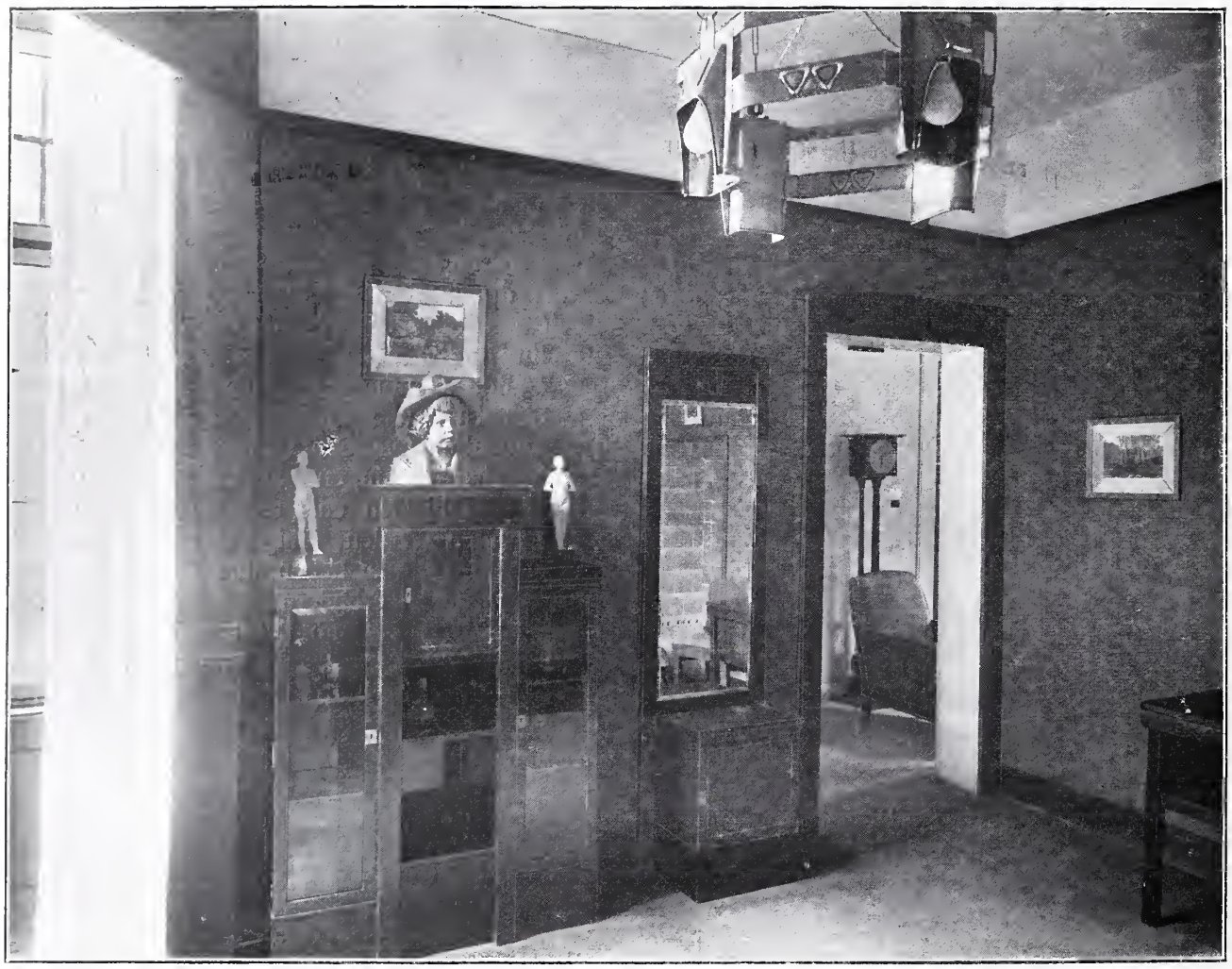
Bei der Aufstellung selbst hat man sich eine strenge Sachlichkeit zum Prinzip gemacht. Man beließ den Räumen den Charakter von Austellungssälen und sah von jeder weitergehenden architektonischen Ausgestaltung ab. Man sorgte dafür, daß die Objekte weder durch ein Übermaß von Dekoration erdrückt, noch aus Rücksicht auf ein »malerisches« Gesamtbild um ihre individuelle Sprache gebracht würden.

Wandbespannung — zumeist einfarbige Gewebe — Schauschränke und sonstige Ausstattung lassen nur andeutungsweise die Sonderart der betreffenden Stilperioden anklingen. Beim Beschauer soll bloß eine den Objekten entsprechende Begleitempfindung wachgerufen werden, fähig, den künstlerischen Wert der Gegenstände zu heben, ihre Zusammengehörigkeit, ihre Sprache zu erläutern.

Jeder Saal ist möglichst scharf individualisiert. Nirgends aber ist der Charakter eines Museums direkter Interieurwirkung zuliebe aufgegeben. Eine freie, nicht gedrängte Aufstellung, deren Struktur mit in die Charakterisierungsmomente einer Stilperiode einbezogen ist, sucht dem Genuß und dem Behagen des Besuchers entgegenzukommen.

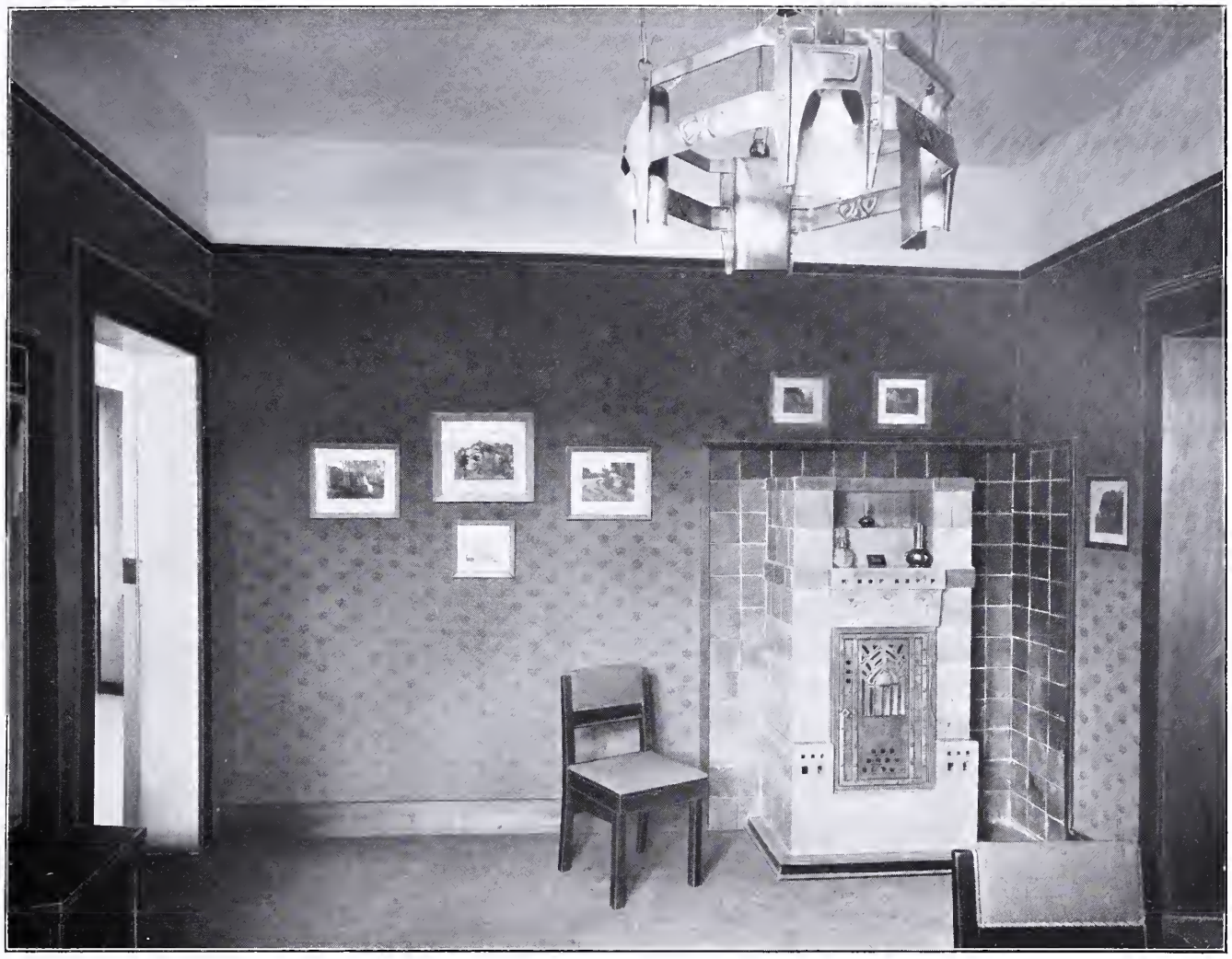
HERMANN VON TRENKWALD.

EISENKÄSTCHEN, TAUSCHIERT. ITALIEN 17. JAHRH.



EMPFANGSRAUM. ENTWURF F. NIERHOLZ, KARLSRUHE I. B. AUSFÜHRUNG: MÖBEL: J. FREIDINGER, RASTATT I. B.
BELEUCHTUNGSKÖRPER: W. WEISS, KARLSRUHE — AQUARELLE: F. NIERHOLZ, KARLSRUHE — PLASTIK: O. FEIST-KARLSRUHE

ARBEITSRAUM. ENTWURF VON F. NIERHOLZ, KARLSRUHE I. B. AUSFÜHRUNG: MÖBEL: FREIDINGER, RASTATT I. B.
AQUARELLE: F. NIERHOLZ, KARLSRUHE



EMPFANGSRAUM. ENTWURF F. NIERHOLZ, KARLSRUHE I. B. AUSFÜHRUNG: OFEN: F. NERBEL, MOSBACH
BELEUCHTUNGSKÖRPER: W. WEISS, KARLSRUHE — AQUARELLE: F. NIERHOLZ, KARLSRUHE

ARBEITSRAUM. ENTWURF F. NIERHOLZ, KARLSRUHE I. B. AUSFÜHRUNG: MÖBEL: J. FREIDINGER, RASTATT I. B.
BELEUCHTUNGSKÖRPER: W. WEISS, KARLSRUHE — SOFAKISSEN: MARIE NIERHOLZ, KARLSRUHE — AQUARELLE: F. NIERHOLZ

TÖPFEREIEN VON FRAU E. SCHMIDT-PECHT, KONSTANZ

STEINGUTGESCHIRRE VON FRAU E. SCHMIDT-PECHT, KONSTANZ

TÖPFEREIEN VON FRAU E. SCHMIDT-PECHT, KONSTANZ

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

VEREINIGTE WERKSTATTEN FÜR KUNST IM HANDWERK IN MÜNCHEN

× Die ständige Ausstellung dieses Etablissements ist jüngst um eine Wohnungseinrichtung von *Otto Blümel* bereichert worden, die den Durchschnitt des vom kunstgewerblichen Nachwuchs betätigten Könnens hoch überragt. Otto Blümel ist bisher mit gewerblichen Arbeiten sehr wenig hervorgetreten. Er hat sich nur als Schöpfer von liebenswürdigen, kleinen Lithographien einen bescheidenen Namen gemacht und war bis vor kurzem als Lehrer der graphischen Klasse in den Debschitzschen Lehr- und Versuchateliers tätig. Um so mehr ist man überrascht, in diesen seinen drei Zimmereinrichtungen ein sehr reifes durchgebildetes Können anzutreffen; das sind fertige, einwandfreie Leistungen, hinter deren Autor niemand einen Anfänger vermuten würde. Hier sind alle Formen von strahlender, gesättigter Ruhe, vollgesogen von Geist und feinstem künstlerischen Fühlen, nirgends ein unschlüssiges Zögern, Verlegenheit oder gar Ratlosigkeit erkennen lassend. Für den Gesamteindruck ist eine schlichte bürgerliche Eleganz bestimmend, der es nicht an verschwiegenen, mit größter Zurückhaltung gegebenen Feinheiten mangelt. So sind die Linien seiner Stuhllehnen von superber Elastizität und kraftgesättigter Anmut, so bringt er die Umrisse hie und da in fast unmerkliche Schwingungen, die das Auge direkt kaum wahrnimmt, deren leise Musik aber doch von großem Einfluß auf die Wirkung des Ganzen ist. In die Füllungen der Türen und sonstigen Flächen legt er Kassetten, deren Randlinien graziös gebogen sind und deren Felder von zarten linearen Intarsien belebt werden. Den Wohllaut schöner Verhältnisse weiß er wohl zu schätzen und bevorzugt im ganzen eine sehr einfache Architektur, die sich ersichtlich an erprobte Vorbilder (Bruno Paul, R. Riemerschmied und andere) anlehnt. Gerade in dieser Verbindung von Tradition und schöpferischer Selbständigkeit erblicke ich einen Hauptvorzug seiner Arbeiten. Seiner Einfachheit haftet nichts von Strenge, nichts von der dekadenten Härte der unendlichen Rechtwinkligkeit Jung-Wiens an. Diesem Fehler geht er auf die denkbar einfachste Weise aus dem Wege: er sorgt für gefällige Abrundung aller Kanten und macht durch die geschweiften Linien der Füllungen selbst die angrenzenden Geraden nachgiebig und elastisch. Neben dem Schlafzimmer in hellpoliertem Nußbaum machen im Herrenzimmer die sonoren Töne des matten Birnbaumholzes eine vortreffliche Wirkung. Das Speisezimmer ist ganz in dunkler Eiche gehalten. Das weißlackierte Weichholz der Küche wird durch simple blaue Schablonierungen in entsprechender Weise belebt. Ein delikates Farbenempfinden verraten auch die von Blümel entworfenen Teppiche, besonders der des Herrenzimmers, der die Farben Violett, Grün und Oliv mit hellbraunen Linienornamenten in schönster Verbindung zeigt. Zu den Sitzmöbeln des Herrenzimmers kam, gleichfalls von Blümel entworfen, graubrauner, grün getupfter Plüsch als Bezugstoff zur Verwendung. Alles in allem bedeuten diese vier Räume eine schöne Talentprobe und eine Gewähr dafür, daß man dem Namen des Künstlers in Zukunft wohl öfter als bisher begegnen wird.

STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE IN HAMBURG

Eine staatliche Lehr- und Versuchswerkstatt für Kunstbuchbinderei wird am 3. April d. Js. an der Kunstgewerbeschule eröffnet werden. Diese Einrichtung, die eine neue

Etappe in der Gestaltung des Unterrichts jener Schule bedeutet, soll Theorie und Praxis verbinden und zur Ausbildung brauchbarer Kräfte für das Kunstgewerbe dienen.

Es ist ein Lehrgang von zwei Jahren vorgesehen, zu dem nur Buchbinder, die eine abgeschlossene Lehrzeit hinter sich haben, zugelassen werden. Der praktische Unterricht wird in einer in jeder Beziehung mustergültig eingerichteten Werkstatt erteilt und liegt in den Händen des Kunstbuchbinders Franz Weisse, eines bewährten, umsichtigen Fachmannes, der das Handwerk von Grund auf erlernt hat und sowohl in technischer und geschmacklicher Beziehung in der Lage ist, tatkräftig zur Förderung der Kunstbuchbinderei zu wirken. Die künstlerische Leitung ist dem rühmlichst bekannten Gründer der Steglitzer Werkstatt, Herrn F. W. Kleukens, anvertraut.

»STUDENTENKUNST«

Ein in Vorbereitung befindliches Preisausschreiben des Kgl. Landes-Gewerbemuseums in Stuttgart setzt sich eine »Hebung der Studentenkunst« in weitestem Umfange zur Aufgabe. Wahrlich, eine gründliche Wandlung nach der Seite des Geschmackes ist bei den zahllosen »Studentenartikeln« in den allermeisten Fällen dringend erwünscht. Nicht nur, daß hier die moderne Kunstbewegung bisher so gut wie ausgeschaltet blieb, direkt minderwertige Bazarware bildet für unsere akademische Jugend die Erinnerung an die schönsten Lebensjahre, und gerade der Erinnerungswert hat bisher allzu leicht vermocht, ästhetische Bedenken zu beschwichtigen. Wo nun aber von objektiver Seite aus gegen die Geschmacklosigkeiten Front gemacht wird, die den studentischen »Dedikationsartikeln« aller Art anhaften und die sich dadurch auch bis auf die Ausschmückung studentischer Versammlungs- und Aufenthaltsräume, sowie auf die Couleurhäuser selbst erstrecken, werden sich gewiß die Studentenkorporationen der Bewegung freudig anschließen. Der aus Vertretern der Lehrkörper fast sämtlicher deutschen Universitäten und Hochschulen gebildete Ehrenausschuß, sowie viele direkte Zuschriften beweisen, daß jetzt schon tiefgehendes Interesse an dieser Bewegung vorhanden ist. Auf solcher Basis, zugleich ermuntert durch wertvolle Ehren- und Geldpreise, werden unsere Künstler und Kunsthandwerker nicht zögern, sich eifrig an die Arbeit zu machen. Es sind hier ja erstaunlich vielseitige Aufgaben zu lösen, für den Goldschmied, den Elfenbeinschnitzer, den Glasmaler, den Möbeltischler, den Sticker, den Lederarbeiter, den Buchbinder usw., auch für den Photographen natürlich; kurz, für jedes Kunsthandwerk ist bei diesem in bezug auf Material oder Herstellungsweise keiner Einschränkung unterworfenen Preisausschreiben was zu holen. Zum Wettbewerb sollen fertige, auf selbständigen künstlerischen Entwürfen beruhende Objekte eingesandt werden; Skizzen werden nur bei der Sonderabteilung »Couleurhäuser« und »Innendekorationen« zugelassen, hier hat der Architekt, der Raumkünstler das Wort. Es wird aber auch erwartet, daß studentische Korporationen, sofern sie sich als Auftraggeber, beispielsweise einer Fahne oder eines Präsidiumsstuhles, einer ganzen Inneneinrichtung oder gar eines Neubaues ausweisen, mit am Preisausschreiben teilnehmen. Nur durch eine enge Verbindung aller Interessenten vermag die eingeleitete Bewegung ihren Zweck, nämlich »Hebung der Studentenkunst«, voll zu erreichen.

STANDLAMPE VON OTTO KLÖDEN, DRESDEN, MIT VIER ELEKTRISCHEN INNENLAMPEN AUSGEFÜHRT IN ALTMESSING, GLASSCHIRM IN KROKODILMATT UND SEEGRÜN GEADERT MIT DARÜBER BEFINDLICHEM TRASIERTEN DURCHBROCHENEN METALLÜBERWURF

Die näheren Bedingungen des demnächst zur Veröffentlichung gelangenden Preisausschreibens werden auf Verlangen jedem Interessenten vom Kgl. Landes-Gewerbemuseum zu Stuttgart kostenlos zugesandt. Auf eines sei schon jetzt aufmerksam gemacht: Der Endtermin ist auf den 15. Mai 1908 festgesetzt. Diese Frist erscheint vielleicht für den ersten Augenblick recht lang; man soll aber nicht vergessen, daß, nur wenn rechtzeitig Aufträge erteilt werden, die Künstler in Ruhe an das Entwerfen gehen können und der Kunsthandwerker an die Ausführung. Ein schnelles und intensives Aufgreifen der durch diesen Wettbewerb aufgeworfenen Idee ist daher für die Studenten- wie die Künstlerkreise unerläßlich. *A. Br.*

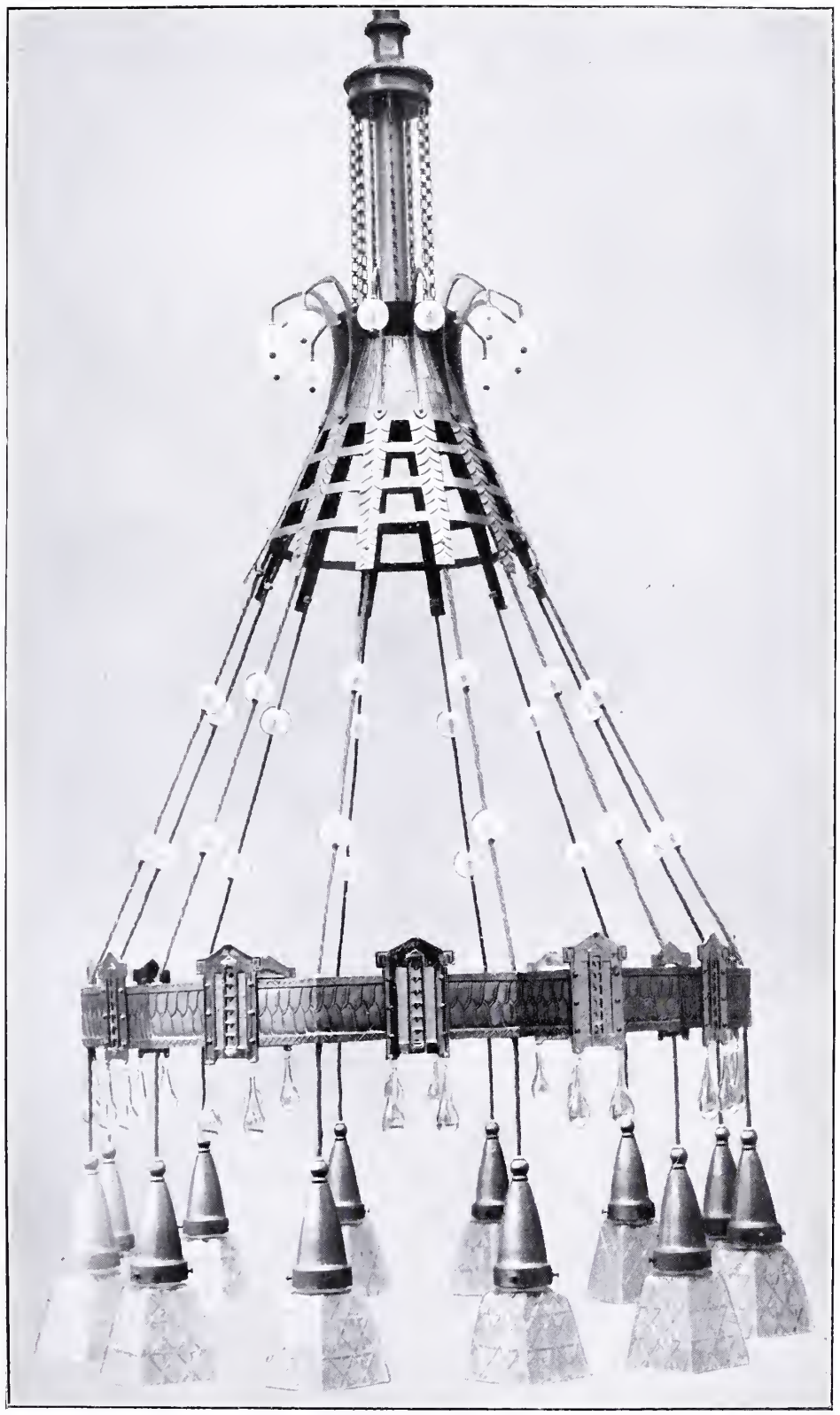
BÜCHERSCHAU

Stilisierte Naturformen und ihre Verwendung im freien Flachornament von *Franz Wolf.* 20 farbige Foliotafeln in Mappe M. 20.—. Verlag von Seemann & Co., Leipzig.

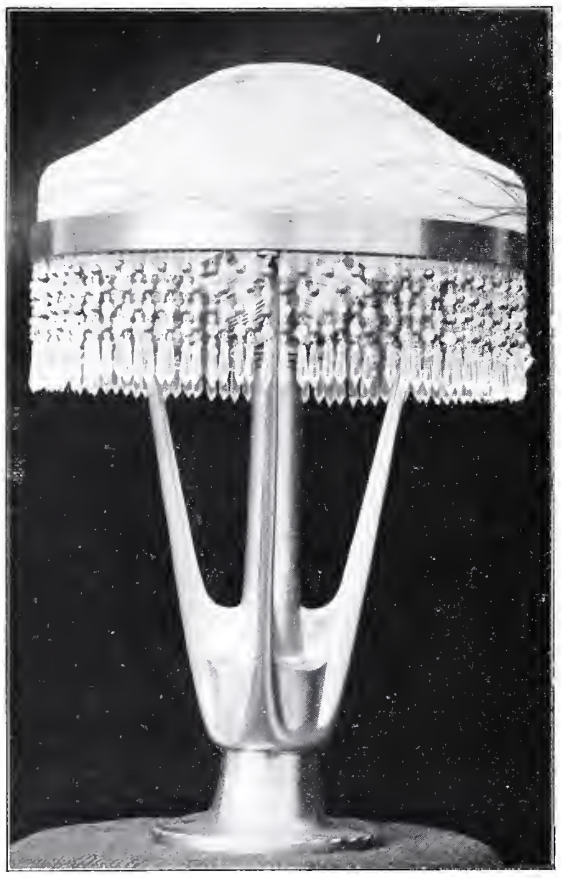
Das Werk, das hauptsächlich für Maler bestimmt ist, will zum Selbstschaffen anregen. An guten Beispielen zeigt es den Weg, wie auf Grund von Naturstudien das Ornament sich entwickelt, wie das Dekorative in der Pflanze hauptsächlich zum Ausdruck gebracht wird und damit Neues auf diesem vielseitigen Gebiete erzeugt. Die farbigen Darstellungen sind sorgfältig reproduziert, so daß das Werk bestens empfohlen werden kann. *E.*

Ideals in Art: *Papers theoretical, Practical, Critical.* By *Walter Crane,* Author of Line & Form, London: George Bell & Sons. 1905. 10 sh. 6 d.

Das vorliegende Buch besteht aus einer Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen, die zu verschiedenen Zeiten und zwischen anderen selbständigen Werken verfaßt wurden. Die meisten derselben waren an die Mitglieder der »*Art Workers Guild*« gerichtet und obgleich eine größere Anzahl der Ansprachen rein technischen Inhalts ist, so bildet doch



LÜSTER MIT ZWÖLF LAMPEN VON OTTO KLÖDEN IN DRESDEN,
AUSGEFÜHRT IN ALTMESSING, DIE DURCHBROCHENEN GUSSSCHILDER IN BLANK MESSING,
HINTERLEGT MIT BLAUEM KATHEDRALGLAS



STANDLAMPE VON OTTO KLÖDEN, DRESDEN
MIT ZWEI ELEKTRISCHEN INNENLAMPEN
AUSGEFÜHRT IN MATTMESSING

immer die allgemeine Beziehung der Kunst zum Leben die Grundlage von Cranes Ausführungen. Einige der Vorlesungen wandten sich an ein größeres Publikum, andere der in Rede stehenden Aufsätze waren in Kunstzeitschriften erschienen. Das Werk ist mit vielen sehr guten, zum Teil bisher wenig bekannten Illustrationen versehen, die uns in Zeichnungen, Entwürfen und Musterbeispielen aus den verschiedensten kunstgewerblichen Branchen wirklich Interessantes bieten. So finden wir im ersten Aufsatz, betitelt »*Of the Arts and Crafts Movement: It's General Tendency and possible Outcome*«. Reproduktionen nach Blakes »*Song of Experience*«, der als Buchillustrator am höchsten in England bezahlt worden ist; ferner eine sehr gute Wiedergabe von Holman Hunts »*The Ballad of Oriana*«, eine Illustration zu Tennysons Gedichten. In der sogenannten »*Moxon-Ausgabe*« (1857), des eben erwähnten Poeten lieferten auch Rossetti und Millais Illustrationen. Von dem ersteren gibt Crane als Beispiel in seinem Buch »*The Palace of Art*«, von letzterem die »*Die Braut*« in dem Gedicht »*Talking Oak*«. Schon in diesem Bilde Millais' kann man meiner Ansicht nach herausfinden, daß er zum eigentlichen Präraffaeliten nicht veranlagt war. Ein im allgemeinen sehr wenig auf dem Kontinent bekannter Künstler, der aber entschieden zu den Präraffaeliten gerechnet werden muß und der von Crane als ein Zeichner ersten Ranges geschätzt wird, ist der vor kurzem verstorbene Maler *Sandys*. Als ein Beispiel seiner Kunst wurde hier der im »*Cornhill-Magazine*« erschienene kraftvolle Holzschnitt »Manoli« wiedergegeben. Sandys hatte sich seinerzeit viel Feinde durch einen Stich gemacht, in welchem er Millais »Isumbras« und durch dies Bild zugleich Holman Hunt, Millais, Rossetti und Ruskin persiflierte.

Walter Crane urteilt in seinem Aufsatz »*The english Revival of decorative Art*« wie folgt über die präraffaelitische Bewegung: »Um den Ursprung in unserer Renaissance zu bezeichnen, müssen wir bis auf die Tage der präraffaelitischen Vereinigung zurückgehen. Obgleich keins ihrer Mitglieder ein dekorativer Zeichner im strengen Sinne des Wortes war, wenn wir Dante Gabriel Rossetti ausnehmen, so richteten sie doch durch ihre entschlossene und begeisterte Rückkehr zum unmittelbaren Symbolismus, zum poetischen oder romantischen Gefühl des Mittelalters, denen sie die Macht der modernen Analyse hinzufügten, und schließlich durch ihre charakteristisch ausgedrückte Liebe zu allem Detail, ihre Aufmerksamkeit ebensosehr auf alle Zweige der Zeichnung wie auf die Malerei.«

Von Cranes beiden Söhnen ist Lancelot Maler, Lionel Architekt geworden. Zu dem seinerzeit im »Art Journal« publizierten Artikel »*The teaching of Art*«, der hier im Buche nochmals abgedruckt worden ist, findet sich zur Vertretung der figürlichen Malerei von Lancelot Crane das Gemälde »Friedrich Barbarossa«, während Lionel Crane für den Aufsatz »*Thoughts on House Decoration*« Ansichten und Pläne für »*The Collective Dwelling*« lieferte. Rings um einen größeren Spiel- oder Erholungsplatz sind Wohnhäuser gruppiert, die eine gemeinsame Küche, Wirtschaftsräume, Eßsaal, Leseräume usw. enthalten, also nicht nur theoretisch, sondern praktischen, unserer modernen Zeit angepaßten Kommunismus lehren sollen.

Wie loyal im übrigen Walter Crane trotz sozialistischer Tendenzen denkt und wie über allen Zweifel erhaben sich sein Patriotismus bewährte, beweist der Umstand daß seine Entwürfe und Zeichnungen für die Straßendekoration zu feierlichen Gelegenheiten, wie z. B. das Jubiläum der Königin Victoria oder des Einzuges Königs Eduard VII., als die besten an maßgebender Stelle anerkannt wurden. In England nahm man ehedem keinen Anstand, Morris den Posten als Poeta Laureatus anzubieten und Walter Crane ist auf seinem neuesten photographischen Porträt mit einem italienischen Ordensstern abgebildet, den ihm die hiesige Regierung zu tragen erlaubte. Eigentlichen Sozialismus in unserem Sinne, das heißt mit wirklichem Klassenantagonismus — um nicht zu sagen Klassenhaß — gibt es kaum im Inselreich. Ja, eine »grande dame« aus der hohen englischen Aristokratie, die Gräfin Warwick, hält als sozialistischer Wanderprediger im idealen Sinne von Ruskin, Morris und Crane Vorträge im Zobelpelz vom Automobil aus. Die oben erwähnten Entwürfe von Straßendekorationen, die für Stadtväter im allgemeinen ein recht lehrreiches Studium bieten möchten, finden sich in dem Buche veranschaulicht in dem Aufsatz »*Of temporary Street Decoration*«. Bezeichnend genug stellt das Einzugstor eine mittelalterliche Burg vor.

Gleichwie Morris' Anschauungsweise vielfach trotz aller sozialistischen Tendenzen im alten Rittertum wurzelte, in ebendemselben Maße beschäftigt sich Crane mit Heraldik. Der auf Seite 203 enthaltene Aufsatz »*Of the Treatment of Animal Forms in Decoration and Heraldry*« besitzt als Illustration die Löwen für das englische Wappen in so charakteristischer Zeichnung, wie sie heraldisch nicht besser gedacht werden kann.

Unter den vielen anderen Essays erwähne ich noch »*Note on Tolstoi's*«, »*What is Art?*«, »*Of the Progress of Taste in Dress in Relation to art education*« und »*The Relation of the easel Picture to decorative art*«.

Den Schluß des Buches bildet ein literarisches Denkmal für den verstorbenen Altmeister Watts unter dem Titel: »*A great Artist in a literary Searchlight*« unter Beigabe der Illustration von »Liebe und Tod«, »Sir Galahad« und »Die Hoffnung«.

O. von Schleinitz.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

R. SCHIPKE, BRESLAU. DEKORATIVES RELIEF

VOM HEUTIGEN KUNSTHANDWERK IN SCHLESIEN

EIN BRIEF AUS BRESLAU VON CONRAD BUCHWALD

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Sie haben freundlichst daran gedacht, in der Reihe der Sonderhefte dieses Kunstgewerbeblatt-Jahrgangs auch das *Breslauer Kunsthandwerk* einmal zu Worte kommen zu lassen — vor allen Dingen bildlich genommen!

So lange Jahre waren die Mitglieder unseres Breslauer Kunstgewerbevereins, ich meine die Kunsthandwerker unter ihnen, immer nur Leser »ihres« Vereinsblattes, nie Mitarbeiter, wie es sich gehört hätte. Und nun auf und für einmal sollen sie es werden. Da muß ich für sie um Entschuldigung bitten. Sie haben die »Flucht in die Öffentlichkeit« noch nicht so heraus, — wie ihre Kollegen anderwärts. Anderswo, so in Mitteleuropa, wird kein Ei gelegt auf kunstgewerblichem Felde, das nicht auch von allen Seiten gleich begackert würde. Von der Kunst »im Osten« aber, wo bekanntlich auch noch Menschen wohnen, sickert selten einmal etwas durch nach anderen Teilen des Reiches, es müßte denn ein ganz kleines Skandälchen dabei sein. Schlesien ist sozusagen der Blinddarm im Organismus Preußens oder Deutschlands; man spricht von ihm nur, wenn was nicht ganz in Ordnung ist.

So ganz schuldlos sind übrigens die Schlesier daran selbst nicht. Aber man wird es nun verstehen, daß sie nicht so fix bei der Hand sind, wenn es jetzt auf einmal heißt herauszutreten.

Also bitte ich als Wortführer der Bilder Sie und die verehrten Leser recht inständig, alles, was hier gezeigt wird, als nichts anderes anzusehen, als lediglich ein paar durchaus vom Zufall abhängige Stichproben auf möglichst verschiedenen Gebieten kunsthandwerklichen Schaffens in Breslau und Schlesien. Es fehlt mancher, der ein volles Anrecht hätte, gleichfalls vertreten zu sein.

Gewöhnlich sind ja die, die das meiste leisten, am zurückhaltendsten mit ihren Arbeiten. Demnach war es nicht ganz leicht, aus dem mir zur Verfügung gestellten Materiale eine dem vorhandenen Raume entsprechende Auswahl zu treffen, die sich immerhin sehen lassen kann.

Aber sie kann es. Es sind ganz vortreffliche Arbeiten darunter. Auch stoßen Sie auf Namen, deren guter Klang allgemein bekannt ist. *Theodor von Gosen, Hans Roßmann, Max Wislicenus, Hans Poelzig* — natürlich alle Professoren — sind dabei; auch den tüchtigen Meister *Michael* haben die Münchener nur ungern ziehen lassen, als er an unsere städtische Handwerkerschule als Lehrer kam, wie jene an die Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule, die auch dem zwiespältigen Namen nach schon manche Mauserung in ihrem über hundert Jahre alten Leben durchgemacht hat.

Freilich sind diese alle keine Schlesier, sondern fremde Gäste, denen es zuerst wenig hier behagte, weil sie aus »glücklicheren« Landen kommen.

Daß sie überhaupt kamen, ist größtenteils das Verdienst Professor Hans Poelzigs, der seit einigen Jahren unsere Kunstschule leitet, so, daß diese Jahre Zeiten kräftigen Aufschwunges, frischen Lebens und tüchtiger Arbeit für unseren kunstgewerblichen Nachwuchs sind. Es ist eine Freude zu sehen, wie es dort so gar nicht bureaukratisch und doch auch wieder nicht bummelig zugeht. Es wird fleißig gearbeitet in Theorie und Praxis, so in allerhand Werkstätten, wo erfahrene Techniker an der Hobelbank stehen, Bronze gießen und ziselieren, treiben und emaillieren oder mit dem Holzschnitzmesser in der Hand, am Webstuhl oder am Stickrahmen den Mädchen wehren und die Knaben lehren«. Von dem außerordentlich tüchtigen Ziseleur und Goldschmied *Tillmann Schmitz* und von *Wanda Bibrowicz*, der geschickten technischen Lehrerin der Webeklasse unter dem Geschmackszepter von Max Wislicenus, sehen Sie hier einiges. Geschmackbildend vor allem hat Max Wislicenus mit seiner schöpferischen Phantasie und seinem fein entwickelten Farbensinne auf seine Schüler im kunstgewerblichen Unterrichte eingewirkt. Sein hier abgebildeter Altar ist ein vortreffliches Stück Malerei, ist moderne kirchliche Kunst im guten Sinne. Seine große Vielseitigkeit in Entwürfen der verschiedensten Art, für Buchschmuck, Plakate, Verglasungen, kann hier leider nicht gezeigt werden.

TH. VON GOSEN, BRESLAU. AUTOMOBILPREIS DER STADT MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTEN DER KÖNIGL. KUNST- UND KUNSTGEWERBESCHULE BRESLAU

Ferner Gosens Ehrenpreis der Stadt München für die vorjährige Herkomer-Konkurrenz, auf den die Münchener sehr stolz waren! Er ist von Anfang bis zu Ende in allen Teilen ausschließlich in der Breslauer Kunstschule entstanden. Der technischen Leistungsfähigkeit der dabei beteiligten Kräfte stellt er bei seiner tadellosen Vollendung das glänzendste Zeugnis aus. Natürlich gehört dazu, daß der entwerfende Künstler, wie Gosen und wie sein hiesiger Vorgänger im Amte, Ignatius Taschner, das Material und seine Behandlung kennt, wirklich Bild*hauer*, Bild*schnitzer*, Bild*gießer* ist und nicht nur Tonkneter, der sein Modell fremder Hand zu handwerksmäßiger Ausführung überlassen muß. Einzig und allein bei einem solchen Lehrer können die Schüler etwas lernen, zumal, wenn dieser wie hier in seiner plastischen Gestaltungsfähigkeit so hervorragend ist, nicht alltäglich und nicht gesucht originell, des Zusammenhangs mit der alten Kunst sich bewußt und doch klar und vernünftig gerade aus, nicht rückwärts blickend, gesunde, anständige Arbeit leistend und zu ihr erziehend.

Ein solcher Erzieher zur Praxis ist auch Hans Roßmann. Vor zwei Jahren, als er einige Zeit hier war, bekam er den Auftrag, das »Herrenstübel« im »Schweidnitzer Keller« unseres altehrwürdigen Rathauses auszumalen. Was er damit in redlicher Arbeit geleistet, ist würdig des Kleinods, das als Rahmen im Großen ihm dient. Breslau hat durch ihn eine neue Sehenswürdigkeit erhalten, die als schöpferisches Werk hoffentlich anregend wirken wird, wenn auch Geschmacklosigkeiten im allgemeinen ansteckender sind als gute Vorbilder. Bei diesem Auftrage schon hat ihm eine Anzahl Schüler geholfen, die gern zu ihm gehen, weil sie wissen, daß sie was lernen, und die bei der Ausführung einer guten Idee auch mit Eifer bei der Sache sind. Eine gute Idee war es zum Beispiel zu Weihnachten Spanschachteln von ihnen bemalen zu lassen. Sie fanden, im Kunstgewerbemuseum ausgestellt, reißenden Absatz. Einzelne waren auch wirklich ganz allerliebst, besonders die mit Anklängen an unsere heimische Volkskunst in der Farbengebung, in der Ornamentik, in den Kostümfiguren, in der Auffassung von Helden der Weltgeschichte.

Ein ganz junger Schüler der Roßmannklasse auch war es, der sich bei dem Wettbewerb um ein Plakat für das deutsche Sängerbundesfest, das dieses Jahr in

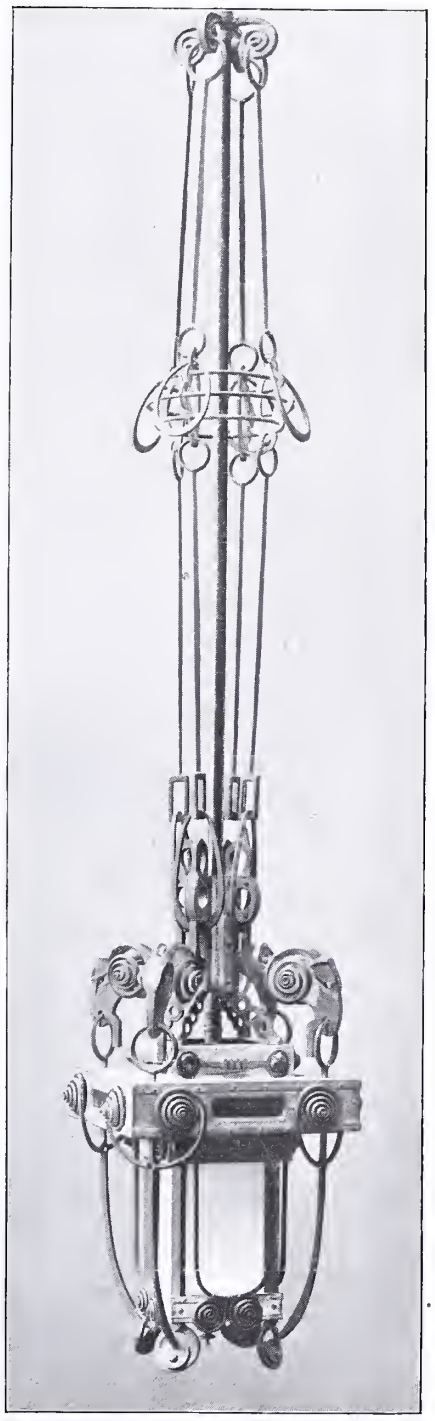
Breslau stattfindet, unter einer nicht kleinen Zahl von Bewerbern den ersten Preis holte.

Natürlich nehmen auch die Schüler Professor Poelzigs mit großem Nutzen teil an der Durchführung von mancherlei Aufträgen meist baukünstlerischer Art oder aus dem Gebiete der Wohnungseinrichtung, die den Lehrer selbst in durchaus notwendiger, steter Fühlung mit seiner doch in erster Linie praktischen Kunst frisch und schaffenskräftig erhalten. Eine für diesen Herbst geplante Ausstellung der Schule in Berlin wird das in großem Umfange bestätigen. Schließlich gibt es in der Schule nach »sauren Wochen« auch »frohe Feste«, die geschmackvoll zu gestalten und zu genießen ebenfalls gelernt sein will.

Das abgebildete Schlafzimmer stammt aus der vorjährigen Ausstellung der *Städtischen Handwerkerschule*, wo unter Leitung Direktor Heyers gleichfalls Leben, Bewegung, Fortschritt herrscht. Aus kleinen Anfängen hat sich diese Anstalt in kurzer Zeit schnell entwickelt und strebt immer noch höheren Zielen zu. Auch hier wird seit einiger Zeit in Werkstätten für Tischlerei, Metallbearbeitung, Kunstschmiede, neuerdings auch für die Batiktechnik praktisch fleißig gearbeitet. Von den technischen Werkstatt-Lehrkräften lernen Sie den Kunstschmied *Vonka*, einen ausgezeichneten Meister in seinem Fache, kennen. Auch der Bildhauer *Schipke*, von dem das hübsche Relief am Kopfe dieses Briefes stammt, ist Lehrer an der Handwerkerschule.

Die beiden außerhalb unserer Provinzialhauptstadt in Schlesien befindlichen Stätten kunstgewerblicher Schulung, zwei staatlich unterstützte Fachschulen, die 1897 eröffnete *Keramische Fachschule* in *Bunzlau* und die 1902 gegründete *Holzschnitzschule* in *Warmbrunn*, sind ja öfter schon, zuletzt auf der dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, mit ihren Arbeiten in der Öffentlichkeit rühmlichst hervorgetreten und ausgezeichnet worden, so daß ich nicht näher auf sie einzugehen brauche; zudem ist das Kapitel »Fachschulen« auch nicht so kurzweg zu erschöpfen. Experimente werden da gewiß recht viele und recht interessante gemacht, auch gewiß recht viel gut unterrichtete Schüler entlassen, nur merkt man von einem Einfluß auf die allernächste Umgebung, hier auf die künstlerische Hebung der einst so berühmten Bunzlauer Töpferei, nach rasch wieder verschwundenen, hoffnungsvollen Ansätzen so gut wie nichts. Wer trägt die Schuld an der Nutzlosigkeit dieser staatlichen »Hebungsversuche«, die geradein Bunzlau in einzelnen Abständen seit 150 Jahren schon gemacht werden?

In der Warmbrunner Holzschnitzschule ist die Tätigkeit Taschners in Breslau nicht ohne Einfluß geblieben. Einer der Bildhauerlehrer an der Schule war der Vermittler. Man sieht, wie wertvoll schon die bloße Anwesenheit eines Künstlers wie Taschner ist. Leider nur lassen, gleich wie wir verschwenderisch unsere besten Kräfte (übrigens nicht nur auf dem Gebiete der Kunst) an die Fremde abgeben, wir auch die Fremden, die sich bei uns niederlassen, allzu leichten Herzens wieder ziehen, wenn ihnen anderswo Verdienst und Ehre winkt. Veranstalten Wettbewerbe um ein Glockenguß-Denkmal und setzen damit Alldeutschlands Künstler in Bewegung und womöglich in Kontribution an Zeit und Geld, wo wir gegenwärtig Theodor von Gosen neben andern tüchtigen Bildhauern unter uns haben. Vielleicht werden auch andere Städte, wenn sie es hören, stutzig. »Iliacos intra muros peccatur et extra«.



AMPEL. WERKSTÄTTEN DER STÄDTISCHEN HANDWERSCHULE BRESLAU (FACHLEHRER: KUNSTSCHMIED J. VONKA)

Doch nicht von der hohen Kunst soll ja hier die Rede sein — sonst wäre auch von behördlicher Architektur ein Lied, leider oft ein garstig Lied, zu singen, von den Sünden der Bauunternehmer laßt uns ohnehin schweigen —, sondern nur vom Kunstgewerbe. Und zwar von denen, die bei uns es zu pflegen und zu fördern berufen und nach Kräften bestrebt sind.

Freilich kämen da die Kunsthandwerker in erster Reihe. Sind sie ja doch die eigentlichen Träger der Bewegung, der hier an den Puls gefühlt werden soll. Aber zu lückenhaft wäre nach dem anfangs Gesagten die Übersicht bei den vorhandenen Bildern. Viele tüchtige einzelne Kräfte, viele Firmen anerkannten Rufes könnten mit ihren Leistungen nicht mitsprechen. Und doch nur an den »Früchten«, nicht aus Worten kann man sie erkennen.

Also nur noch einige Zeilen vom Breslauer *Kunstgewerbemuseum* und dem *Breslauer Kunstgewerbeverein,* da ich den sehr tüchtigen Oberlausitzer Kunstgewerbeverein in Görlitz nicht in meine Betrachtung einbeziehen möchte; denn Görlitz gehört nur politisch, nicht kulturell zu Schlesien.

MAX WISLICENUS, BRESLAU. ALTAR FÜR EIN OBERSCHLESISCHES ZECHENHAUS

Wenn ich die beiden ersten Organisationen zur Pflege des Kunsthandwerks in einem Atem — zu ihren offiziellen Namen: »*Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer*« und »*Kunstgewerbeverein für Breslau und die Provinz Schlesien*« braucht man allerdings einen sehr langen — erfreulicherweise nennen kann, so ist es das Verdienst ihrer Leiter. Als im Jahre 1899 mit den stattlichen Sammlungen des früheren Museums schlesischer Altertümer durch die hochherzige Stiftung des vor kurzem heimgegangenen Stadtältesten Dr. von Korn das Kunstgewerbemuseum in einem eigenen Gebäude unter städtischer Verwaltung begründet und Professor Dr. *Masner* als erster Direktor dieses Museums berufen wurde, da hat der langjährige Vorsitzende des Kunstgewerbevereins, Kgl. Hofmalermeister *Rumsch*, sofort die Fühlung mit dem neuen Institut gesucht und gefunden. Und aus diesem bis heute ungetrübten Einvernehmen und Zusammenarbeiten auf dem Gebiete praktischer Förderung des heutigen Kunsthandwerks kann dem Vereine nur Heil erwachsen. Seit dieser Zeit, seit der damals eingeführten Reorganisation des Vereins datiert sein Aufschwung, der sich in dem plötzlichen Emporschnellen seiner Mitgliederzahl rein äußerlich kundgab. Und darauf war es ja auch abgesehen, auf das Heranziehen der sachlich, nicht bloß fachlich interessierten Kreise. Das Mittel dazu wurde in der Einrichtung einer jährlichen Verlosung von Erzeugnissen schlesischen Kunsthandwerks gefunden. Es hat sich sehr gut bewährt. Man schlägt so zwei Fliegen mit einer Klappe. Geschmack an guter Kunst wird mit Hilfe der allzeit umworbenen Göttin Fortuna

HANS ROSSMANN, BRESLAU. WANDBILD IM SCHWEIDNITZER KELLER DES BRESLAUER RATHAUSES

verbreitet, und dem heimischen Kunsthandwerk werden Aufträge, wenn auch kleinen Umfangs, verschafft, strebsamen jungen Kräften die Möglichkeit zur Ausführung guter Ideen gegeben und Ankäufe gemacht, soweit die Mittel des Vereins reichen; je mehr er Förderer hat, desto mehr kann auch er fördernd wirken.

Dafür einige Beispiele!

In Hirschberg haben jetzt zwei Damen, *Margarete Bardt* und Freiin *Hedwig von Dobeneck,* eine Spitzenschule aufgetan, eine alte und schließlich veraltete und vergessene Industrie unserer Gebirgsgegend zu heben. Vorläufig fehlt es ihr noch an jeglicher Unterstützung, die ein so junges Unternehmen natürlich braucht. Ein Auftrag des Vereins für seine Verlosung kam ihr deshalb sehr willkommen und sei es nur darum, die Leistungen der Schule bekannt zu machen, was sie wirklich verdienen.

Dann hat die Porzellanfabrik von *H. Ohme* in Nieder-Salzbrunn schon vor Jahren den Mut gehabt, kann man sagen, Porzellanservices nach Entwürfen schlesischer Künstler: *Hampel, Scheinert, Erich Erler* herzustellen und auf den Markt zu bringen. Doch trotz des großen Absatzgebietes, das die Fabrik bis nach Amerika hat, haben sich diese neuen Muster nur schwer und langsam eingebürgert, da nun einmal das Publikum am Alten hängt und mag das Alte noch so scheußlich sein. Der Verein aber sorgt immer und immer wieder, natürlich nur tropfenweise, für die Verbreitung gerade dieser hübschen Services.

HANS ROSSMANN, BRESLAU. GLASMALEREI
AUSFÜHRUNG: ADOLF SEILER, BRESLAU

Ebenso wendet er anderen kunstgewerblichen Zweigen seine Aufmerksamkeit zu, wie der Goldschmiedekunst, den Bucheinbänden, guten und geschmackvollen Handarbeiten hiesiger Stickkünstlerinnen, unter denen Frau *Else Wislicenus* ihrem Manne gleichkommt an Phantasie und feiner Sinneskultur, und der im Glaslande Schlesien seit alters heimischen Technik der Glasgravierung, in der die Firma *Moritz Wentzel* in Breslau Mustergültiges leistet.

Auch *Sigfried Haertel* hat für den Verein schon manches schöne Stück, wie z. B. den kleinen, sehr hübschen Spiegel entworfen; Meister Tillmann Schmitz ist der verständnisvolle Verwirklicher seiner Ideen. Die anderen hier abgebildeten Arbeiten Haertels sind Ehrenpreise der Stadt Breslau bei sportlichen Veranstaltungen. Sie wurden früher im Laden gekauft. Jetzt wird für jede Gelegenheit ein besonderes Stück nach einem Künstlerentwurf angefertigt, das

WOHNZIMMER. WERKSTÄTTEN DER KGL. KUNST- UND KUNSTGEWERBESCHULE BRESLAU

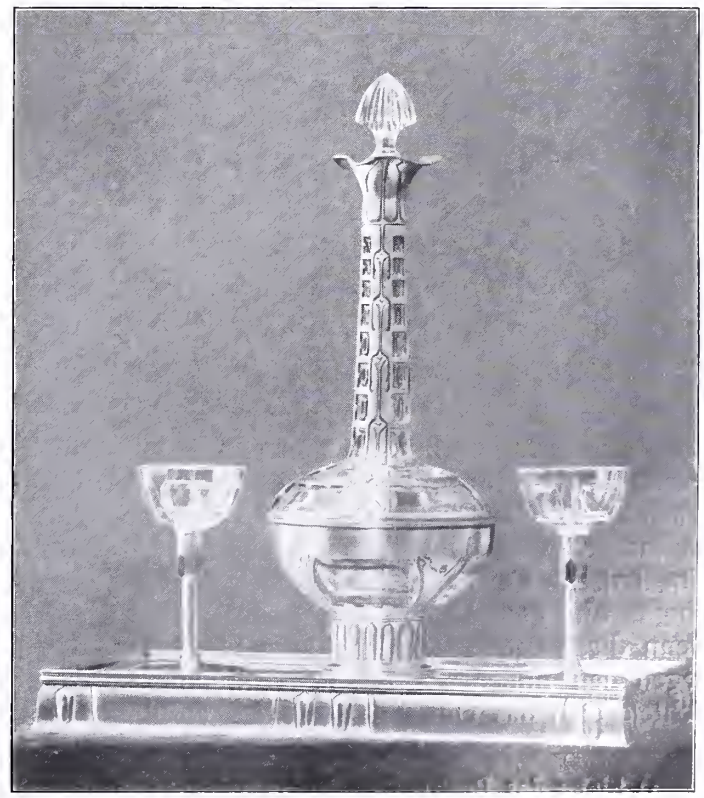
HANS POELZIG, BRESLAU. SPEISEZIMMER. AUSFÜHRUNG: H. HAUSWALT, BRESLAU

SCHLAFZIMMER. WERKSTÄTTEN DER STÄDTISCHEN HANDWERKERSCHULE BRESLAU. (FACHLEHRER: ARCHITEKT MICHAEL)

PAUL EHRLICH, BRESLAU. ARBEITSZIMMER. AUSFÜHRUNG: H. HAUSWALT, BRESLAU

GAZE UND BÖTTCHER, BRESLAU. WEINSTUBE

SIEGFRIED HAERTEL, BRESLAU. SPIEGEL UND POKALE
AUSFÜHRUNG: TILLMANN SCHMITZ, BRESLAU



SIEGFRIED HAERTEL, BRESLAU. RENNPREISE DER STADT BRESLAU
AUSFÜHRUNG DER BOWLE: TILLMANN SCHMITZ, BRESLAU, DES WEINSERVICES: KARL FREY & SÖHNE, BRESLAU

PORZELLANFABRIK H. OHME, NIEDER-SALZBRUNN. PORZELLANSERVICE

sich nicht, wie die anderen, Herr Müller oder Schulze auch kaufen kann, vorausgesetzt, daß er das nötige Kleingeld hat. Leider will man von dieser sehr zweckmäßigen Art, das Kunstgewerbe im Lande zu pflegen und den Geschmack des Publikums zu verbessern, wieder abkommen und die Preise in bar auszahlen.

Die größte Tat aber des Vereins seit jener Umgestaltung war seine Sonderausstellung bei Gelegenheit einer von der Breslauer Handwerkskammer veranstalteten Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe im Jahre 1904. Sie bestand aus einem vollständig eingerichteten Einfamilienhause und einem Ausstellungspavillon nach Entwürfen Professor Poelzigs[1]). Ohne irgendwelche Subventionen von Behörden oder Gönnern, ohne Vereinsmittel, lediglich auf Grund der Opferwilligkeit der Kunsthandwerker im Verein, die zur Übernahme von Arbeiten für den Bau und die Einrichtung des Einfamilienhauses gewonnen wurden, kam diese Ausstellung zustande; nur der Pavillon wurde aus Vereinsmitteln errichtet. Selbst die unscheinbarsten Bauarbeiten, mit denen keine Reklame zu machen war, wurden freiwillig geleistet, ja die künstlerische Oberleitung, der sich alle fügten, bedingte oft, geschäftliche Rücksichten hintanzusetzen. Denn diese geben dem Publikum nach. Und gerade gegen den üblichen schlechten Publikumsgeschmack richtete sich das Unternehmen, das vorbildlich hingestellt werden kann als ein Zusammenschluß der schaffenden Kräfte im Verein zur Durchführung eines einheitlichen, gesunden und nutzbringenden Gedankens.

Auch hierbei hatte sich der Verein der Hilfe der Direktion des Kunstgewerbemuseums zu erfreuen, indem diese unter anderem für verschiedene Aufträge Mittel aus dem Kaiser-Friedrich-Stiftungsfonds bereitstellte.

Dieser Fonds (begründet aus Überschüssen des Kaiser-Friedrich-Denkmal-Komitees und einem von der Stadt Breslau für diesen Zweck bewilligten Kapital) zur Förderung des schlesischen Kunstgewerbes ist eines der wirksamsten Mittel des Museums bei Erfüllung seiner praktischen Aufgaben, die es neben der der Vermehrung und wissenschaftlichen Bearbeitung der historischen Sammlungen hat. Denn schließlich sind Aufträge ja doch das wichtigste. Durch diesen Fonds aber, der bestimmt ist, schlesische Kunsthandwerker und für das Kunsthandwerk tätige Künstler in ihrem Berufe zu fördern, ist die Museumsdirektion in die glückliche Lage versetzt, Aufträge zu erteilen und so unmittelbar einzutreten für das Kunsthandwerk in Schlesien durch eine systematische Pflege noch brach liegender Gebiete.

Daß natürlich auch hier Vorträge — ach so viel Vorträge gehalten, kunstgewerbliche Wettbewerbe und Ausstellungen veranstaltet und was der »Stärkungsmittel« noch mehr sind, angewendet werden, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu schreiben.

Die Hauptsache ist ja doch sozusagen der mora-

1) Siehe das Buch: Das Einfamilienhaus des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien, Berlin 1905.

MORITZ WENTZEL, BRESLAU. GRAVIERTE GLÄSER

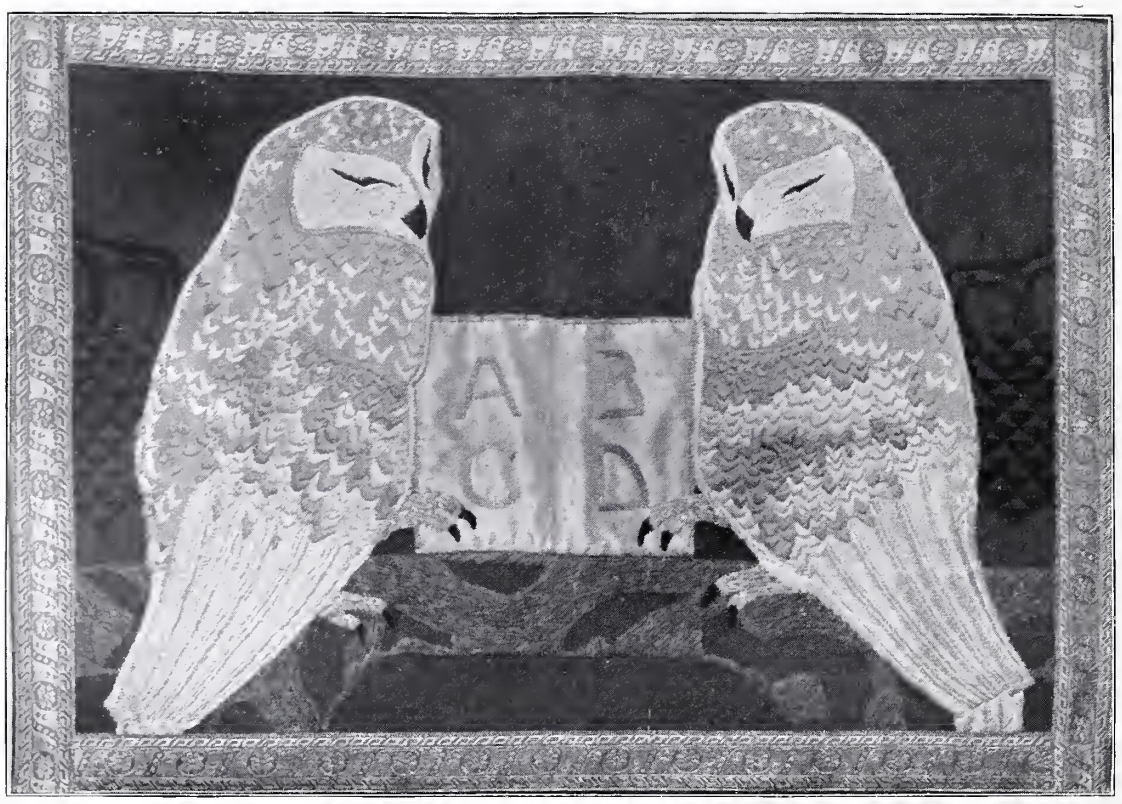
lische Einfluß, der Einfluß auf das, was man städtische Kunstpflege und Kunstleben im allgemeinen nennt. Daß sich da das Kunstgewerbemuseum als Kulturfaktor eingeschoben, meinetwegen auch eingekeilt hat — denn es gab und gibt Widerstände genug dabei zu überwinden — das wird keiner, der die Verhältnisse vorher gekannt hat und jetzt kennt, ableugnen können.

Daß Schlesien mit seiner ruhmreichen kunstgewerblichen Vergangenheit — ich erinnere an die Zeiten, da eine große Kulturstraße Nürnberg, Breslau und Krakau verband — reichlich künstlerische Talente hervorbringt, das weiß Deutschland ganz gut. Eine stattliche Reihe seiner besten Maler und Bildhauer sind Schlesier von Geburt. Wir müssen sie nur für uns im eigenen Lande nützlich zu machen suchen.

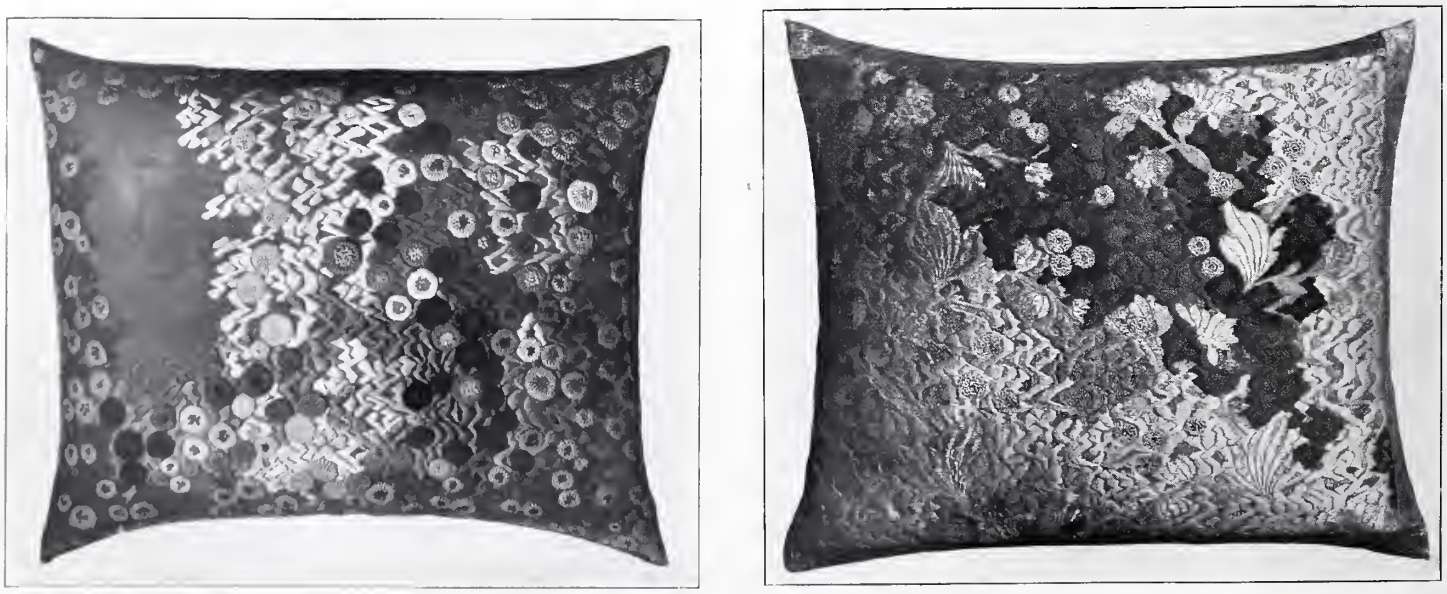
Dann könnte wieder so etwas wie eine Heimatkunst auch bei uns erblühen, wie »einst im Mai!«

Breslau, Ende April 1907.

BEMALTE SPANSCHACHTEL KUNSTGEWERBESCHULE BRESLAU



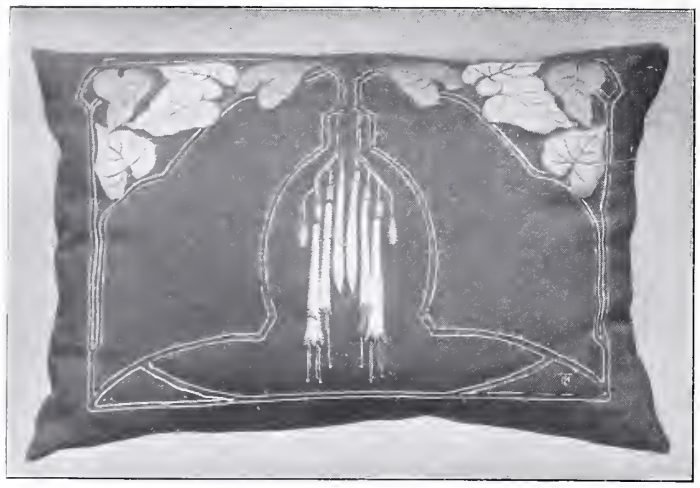
MAX WISLICENUS, BRESLAU. STICKEREI
AUSFÜHRUNG: ELSE WISLICENUS, BRESLAU



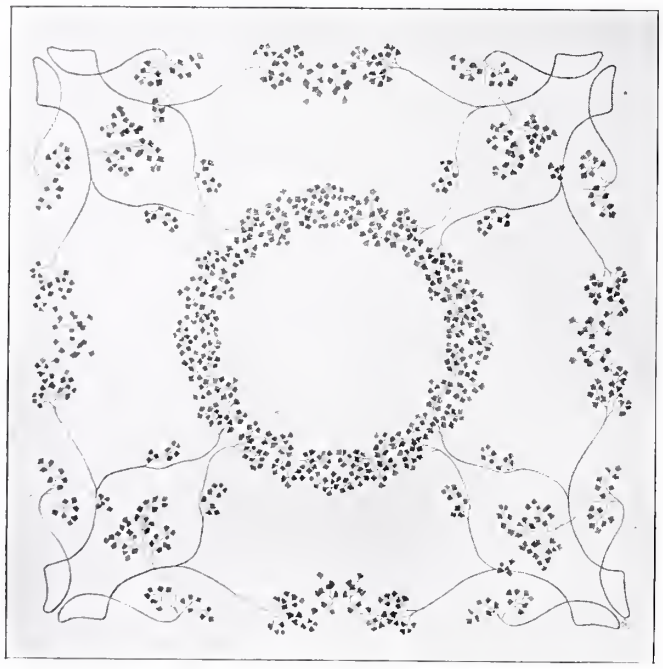
ELSE WISLICENUS, BRESLAU. GESTICKTE KISSEN

WANDA BIBROWICZ, BRESLAU. GESTICKTER WANDSCHIRM

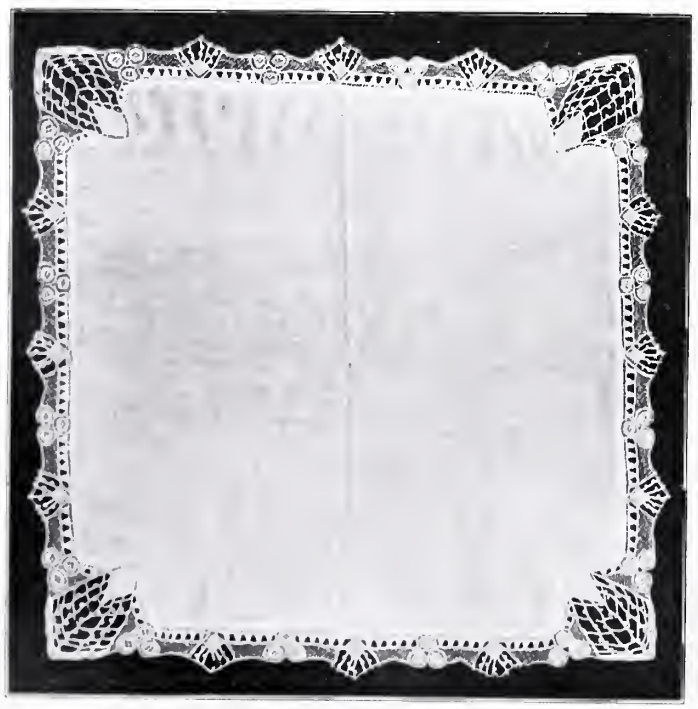
WANDA BIBROWICZ, BRESLAU. GEWEBTE KISSEN



MARGARETE TRAUTWEIN, BRESLAU. GESTICKTES KISSEN



AGNES FLEISCHER, BRESLAU. GESTICKTE DECKE



SPITZENSCHULE HIRSCHBERG. SPITZENTASCHENTUCH

VERBAND DEUTSCHER KUNSTGEWERBEVEREINE

(DELEGIERTENTAG IN FRANKFURT A. M.)

DER 17. Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine fand am 17. März in Frankfurt a. M. statt. Eine Vorversammlung vereinigte eine Anzahl Teilnehmer am Abend des 16. März im Künstlersaale des »Steinernen Hauses«. Die geschäftlichen Verhandlungen begannen am 17. März vormittags 9 Uhr im Hörsaale der Polytechnischen Gesellschaft. Vom Vorort Karlsruhe war folgende Tagesordnung aufgestellt worden:

1. Jahresbericht über das Verbandsjahr 1. April bis 31. Dezember 1906. Referent: Professor Direktor *Karl Hoffacker.*
2. Kassenbericht über das Verbandsjahr 1. April bis 31. Dezember 1906.
3. Festsetzung der Beitragseinheit für das Kalenderjahr 1907.
4. Wahl eines neuen Vorortes.
5. Wahl des Versammlungsortes für den nächstjährigen Delegiertentag.
6. »Die Hebung der künstlerischen Photographie und die Anerkennung ihrer Vollwertigkeit mit anderen Kunsthandwerken«[1]). Referent: Direktor Professor *G. H. Emmerich*-München.
7. »Gesichtspunkte für das Jurieren kunstgewerblicher Ausstellungsobjekte«. Referent: *Otto Lademann*-Berlin.
8. »Der gesetzliche Schutz des Kunstgewerbes nach dem neuen Kunstschutzgesetz«. Referent: Professor Dr. *Alb. Osterrieth*-Berlin.
9. »Entschädigung für nicht ausgeführte kunstgewerbliche Anschläge und Entwürfe«. Referent: Dr. *Georg Lehnert*-Berlin.
10. »Der Verkäufer im Kunstgewerbe«. Referent: Dr. *Georg Lehnert*-Berlin.
11. Antrag auf Unterstützung eines an das Reichsamt des Innern gerichteten Gesuches des Kgl. Landesgewerbemuseums Stuttgart um Befürwortung zollfreier Wiederausfuhr ausländischer Ausstellungsgegenstände aus Privatbesitz.

Der Vorsitzende Professor Hoffacker-Karlsruhe eröffnete die Versammlung, die von den Herren Geheimrat Dönhoff-Berlin im Namen des preußischen Handelsministeriums und von Stadtrat Dr. Ziehen im Namen der Stadt Frankfurt begrüßt wurde. Die Präsenzliste ergab, daß die beteiligten Vereine mit 47 Stimmen vertreten waren; außerdem wohnten eine Anzahl nicht stimmberechtigter Gäste den Verhandlungen bei. Zu Punkt 4 und 5 der Tagesordnung ist zu berichten, daß Berlin als neuer Vorort und

---

1) Mit dem Referat war eine kleine Ausstellung künstlerischer Photographien verbunden.

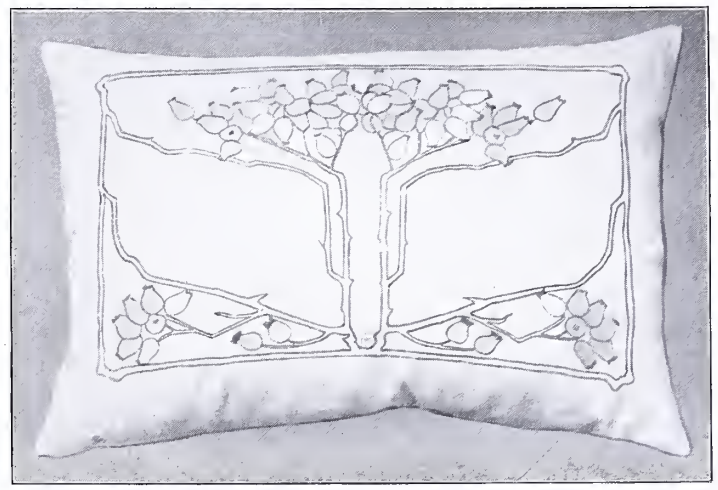
Hannover als Ort der nächsten Delegiertenversammlung gewählt wurde. An die Referate, die zu den übrigen Punkten der Tagesordnung erstattet wurden, knüpften sich zum Teil sehr lebhafte Debatten an, besonders zu den Referaten unter 6, 7, 9 und 10.

Der Referent zu Punkt 6 der Tagesordnung suchte nachzuweisen, daß die *künstlerische Photographie* ein Recht darauf erheben darf, als eine Technik des Kunstgewerbes zu gelten und beantragte eine Resolution in diesem Sinne. Gegen eine solche wurden von verschiedenen Seiten Bedenken erhoben, da diese schwierige Frage noch einer weiteren Klärung bedürfe, und da auch die Verhandlungen, die hierüber in anderen Ländern, insbesondere in England, geführt worden seien, keineswegs eine unbedingte Entscheidung zugunsten der Photographie herbeigeführt hätten. Wenn man sich an den Ausspruch Zolas halten wolle: »Kunst sei Natur, gesehen durch ein Temperament«, so könne man die Photographie nicht als eine Kunst ansehen, denn sie habe kein Temperament und die Linse könne ihr kein solches geben. Nach längerer Debatte einigte man sich schließlich auf eine Erklärung, in der anerkannt wurde, daß die künstlerische Photographie eine große Bedeutung für Kunst und Kunstgewerbe habe und daß sie geeignet erscheine, in dieser Hinsicht hervorragende Dienste zu leisten, so daß ihre Pflege im Interesse der reinen sowohl als der angewandten Kunst sehr zu wünschen sei.

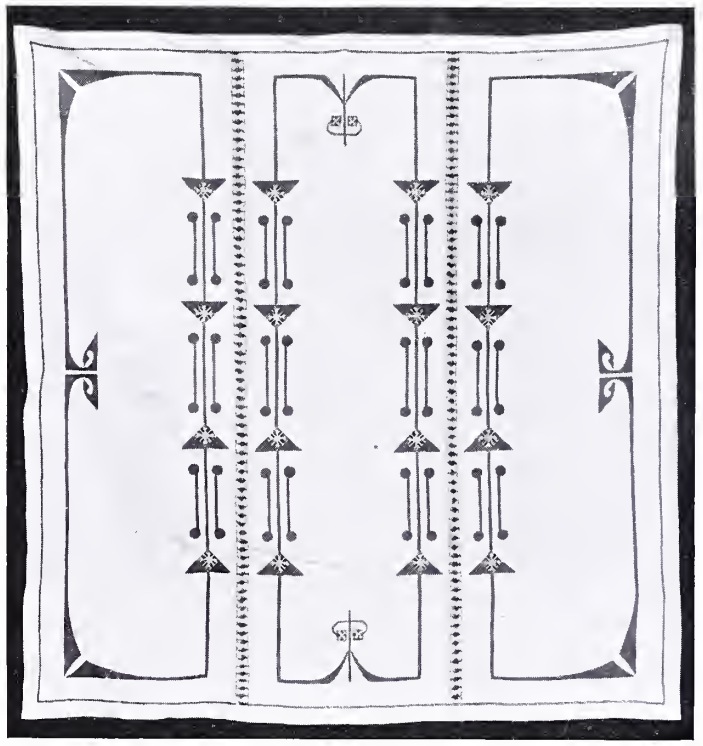
Die *Gesichtspunkte für das Jurieren kunstgewerblicher Ausstellungsobjekte* (Punkt 7 der Tagesordnung) waren nach einem bestimmten Schema aufgestellt, und zwar derart, daß jeder der Preisrichter bestimmte Eigenschaften, wie »Schönheit, Farbe, Ornament, Großzügigkeit, Poesie, Zweckmäßigkeit, Materialgemäßheit, Verwendbarkeit, Arbeit und Technik usw.« in Werten von 1—10 für jede Eigenschaft schätzen solle. Dieselbe Schätzung solle bei der Beantwortung einiger weiterer Fragen zugrunde gelegt werden, z. B.: »Ist das Werk deutsch? Ist es sympathisch, einfach, neu? Sind die gegebenen Lichtverhältnisse gut ausgenutzt?« usw. In der Debatte wurde betont, daß eine derartige schematische Auffassung von Kunstwerken nicht möglich sei, ein Kunstwerk müsse als Ganzes wirken und als solches beurteilt werden. Verschiedene Redner erklärten sich gegen das Jurieren überhaupt, während andere zugaben, daß es bei den internationalen Ausstellungen nicht entbehrt werden könne. Die verschiedenen Auffassungen, die im Laufe der Debatte geäußert wurden, stimmten jedenfalls darin überein, daß man ein derart kompliziertes Schema beim Jurieren nicht verwenden könne.

Die Aussprache zu dem über Punkt 9 der Tagesordnung gelieferten Referat gab den Praktikern Gelegenheit, ihre vielfachen Erfahrungen mitzuteilen. Im allgemeinen war man darin einig, daß eine Entschädigung für nicht zur Ausführung gekommene Entwürfe und Anschläge angestrebt werden müsse und daß man in den Bestimmungen des Architektenvereins ein geeignetes Vorbild hierfür habe. Der Referent wurde beauftragt, diese Angelegenheit unter Zuziehung geeigneter Mitarbeiter weiter zu verfolgen, so daß dieselbe auf einem späteren Delegiertentage zum Abschluß gebracht werden könne.

Im Referate zu Punkt 10 der Tagesordnung wurde auf Veranstaltungen hingewiesen, die geeignet erscheinen, dem Verkäufer im Kunstgewerbe die notwendige Fachausbildung zu geben. Derartige Veranstaltungen sind insbesondere Abendkurse, Führungen in Museen und Studiensammlungen, Handelssammlungen und vor allem ein zur Einführung in das Verständnis für kunstgewerbliche Fragen geeigneter, allgemein bildender Unterricht. Es wurde be-



MARGARETE TRAUTWEIN, BRESLAU. GESTICKTES KISSEN



GRETE RICHTER, BRESLAU. GESTICKTE DECKE

SPITZENSCHULE HIRSCHBERG. SPITZENTASCHENTUCH

BEMALTE SPANSCHACHTELN. KGL. KUNST- UND KUNSTGEWERBESCHULE BRESLAU

tont, daß schon in der allgemeinen (Volks- und höheren) Schule z. B. durch den Zeichenunterricht darauf hingearbeitet werden müsse, und daß insbesondere im Werkstattunterricht, wie er schon in der Volksschule als Handfertigkeitsunterricht betrieben werden könne, ein vorzügliches Mittel gegeben sei zur Vorbildung des kaufmännischen Personals für speziell kunstgewerbliche Zwecke.

Die Ausarbeitung der Resolutionen und Vorschläge zu den einzelnen Punkten der Tagesordnung, resp. die Vorbereitung derselben für den nächsten Delegiertentag wurde dem Vorsitzenden im Verein des nunmehrigen Vorortes (Herrn Geheimrat Dr. Muthesius als Vorsitzenden des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin) übertragen.

Nach einer Unterbrechung durch eine Frühstückspause wurden die Debatten bis zum späten Nachmittage fortgesetzt. Die Frühstückspause gab dem Frankfurter Kunstgewerbeverein Gelegenheit, den Delegierten gegenüber in liebenswürdigster Weise die von alters her gerühmte Gastfreundlichkeit der Frankfurter zu betätigen, und ebenso nahm das gemeinsame Abendessen im Hotel Impérial einen allerseits befriedigenden Verlauf.

Der Montag war der Besichtigung der Museen und des Rathauses gewidmet und vereinigte nochmals eine Anzahl der auswärtigen Gäste, denen die Frankfurter Herren in liebenswürdiger und sachkundiger Weise als Führer dienten. So fand der Delegiertentag in allen seinen Veranstaltungen einen höchst befriedigenden Abschluß und alle Teilnehmer schieden von der gastlichen Stadt mit aufrichtigem Danke für die erhaltenen Anregungen und für die dort verlebten angenehmen Stunden.

HOLZSCHNITZSCHULE WARMBRUNN. NUSSKNACKER

KGL. KERAMISCHE FACHSCHULE BUNZLAU. TÖPFEREIEN

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

»WELCHE WEGE SIND EINZUSCHLAGEN, DAMIT BEI INGENIEURBAUTEN ÄSTHETISCHE RÜCKSICHTEN IN HÖHEREM GRADE ZUR GELTUNG KOMMEN?«

(Beitrag zur Beantwortung der vom Verband deutscher Ingenieur- und Architektenvereine gestellten Umfrage, bearbeitet im Auftrage des Zweigvereins Leipzig des Sächs. Ing.- und Arch.-Vereins.)

Es ist zunächst anzuerkennen, daß bereits Ingenieurbauten geschaffen werden, bei denen ästhetische Rücksichten in befriedigender Weise zur Geltung kommen. Da diese Bauten zum Teil von Ingenieuren ganz selbständig geplant und ausgeführt wurden, so ist der Beweis erbracht, daß Ingenieure künstlerischen Geist und die Fähigkeit, ästhetische Rücksichten walten zu lassen, in ausreichendem Maße besitzen können.

Es ist anzustreben, diese zurzeit vereinzelt vorhandenen Fähigkeiten in weiteren Kreisen zur Entwickelung und Ausbildung zu bringen, so daß sie in gesteigertem Maße in die Erscheinung treten.

Hierfür ist zunächst während der Ausbildungszeit ein Unterricht nötig, der sich aber weniger auf formale Dinge erstrecken soll und keinesfalls das schematische Erlernen historischer Stilarten und Aufzeichnen von Architekturformen bezwecken darf, sondern die angehenden Ingenieure in den Geist der Sache, in den besonderen Stil des Ingenieurbaues, der ja allerdings noch im Werden begriffen ist, einführen, ihnen an guten und schlechten Beispielen zeigen muß, worauf es ankommt und wie durch einfachste Mittel, durch richtige Behandlung und Anwendung des Materials, durch Durchbildung und Betonung, nicht Verdeckung der Konstruktion und ohne schmückendes Beiwerk eine befriedigende Wirkung erzielt werden kann, zu deren Erkenntnis der durch schlechte Beispiele verdorbene und irregeleitete Geschmack der Menge rücksichtslos erzogen werden muß. Keinesfalls dürfen demselben Konzessionen gemacht werden, soll die Möglichkeit bestehen bleiben, daß der Sachstil des Ingenieurbaues rückwirkend einen günstigen und befruchtenden Einfluß auf die Entwickelung der architektonischen Stilbildung unseres Jahrhunderts ausüben wird. Mit dieser Möglichkeit sind aber unsere Hoffnungen auf das Werden eines neuen Stils in starkem Maße verknüpft.

Es muß ferner betont werden, daß gerade auch bei den häufig vorkommenden einfacheren Ingenieurbauten wie Über- und Unterführungen, Stützmauern, Rampen, Treppen, Brüstungen, Uferbauten usw. eine ästhetische Durchbildung notwendig und möglich ist, und hierbei weise Beschränkung in der Verwendung architektonischer Schmuckformen und dekorativen Beiwerks in der Regel von Vorteil für eine günstige Wirkung sein wird. Als weiterer beachtenswerter Punkt bei der Ausführung von Ingenieurbauten ist das Einfügen in die Landschaft, die Erhaltung landschaftlicher Schönheiten, sowie auch in mancher Beziehung die Verwendung ortsüblicher Baustoffe und Bauweisen zu betrachten.

Der für die ästhetische Ausbildung der Ingenieure bestimmte Unterricht muß nun besonders für deren Bedürfnisse zugeschnitten und darf nicht ein allgemeiner, gleichzeitig für Architekten berechneter sein. Mit Erteilung des Unterrichtes muß eine hierfür besonders befähigte Kraft, und zwar entweder ein künstlerisch begabter Ingenieur oder ein mit den Ingenieurwissenschaften durchaus vertrauter Architekt beauftragt werden. Ein lediglich künstlerisch befähigter Architekt würde zweifellos weniger in der Lage sein, den besonderen Erfordernissen zu entsprechen. Es ist zu befürchten, daß er, anstatt die Entstehung und Durchbildung der Konstruktion in neue ästhetisch verfeinerte Bahnen zu lenken und auf die nutzbringende Verwertung der konstruktiven Elemente für die äußere Erscheinung und ihre ausschlaggebende Bedeutung für deren Gestaltung hinzuweisen, leicht in den Fehler verfallen wird, seine Schüler mit der Erlernung von Architekturformen und deren nachträglichem Ankleben an die konstruktiven Teile zu befassen.

Um nun aber auch die in der Praxis stehenden Ingenieure mit der ästhetischen Durchbildung von Ingenieurbauten vertraut zu machen bez. die während der Ausbildungszeit in dieser Beziehung angeeigneten Fähigkeiten lebendig zu erhalten und weiter fortzubilden, erscheint es zweckmäßig, in den Fachvereinen wiederholt auch Vorträge

über diesen Gegenstand halten zu lassen unter Vorführung von Lichtbildern, guter Beispiele und Kritisierung schlechter Beispiele. Ferner empfiehlt sich die Veranstaltung von Ausstellungen von Abbildungen und Entwürfen vorbildlicher Ingenieur-Bauwerke und Verbreitung billiger Sammelwerke mit derartigen Abbildungen. Desgleichen könnte es sich die Fachpresse mehr als bisher angelegen sein lassen, durch geeignete Aufsätze und Abbildungen erzieherisch und anregend zu wirken.

Nützlich erscheint es ferner, die gerade in letzter Zeit vielfach angestrebte scharfe Trennung der Fachrichtungen in den Vereinen nicht durchzuführen, sondern Ingenieure und Architekten zu gemeinsamer Tätigkeit und dem Austausch von Erfahrungen und Ansichten zu vereinigen, wie es z. B. im Sächs. Ing.- und Arch.-Verein der Fall ist. Es wird das beiden Teilen zugute kommen, denn ebenso wie der Ingenieur künstlerischen Geist und ästhetisches Feingefühl besitzen und architektonischem Schaffen nicht fremd gegenüberstehen soll, ebensowenig kann der moderne Architekt ohne weitgehende Kenntnis der Ingenieurwissenschaften auskommen. Also keine Trennung, sondern möglichste Vereinigung. Es muß in dieser Beziehung als vorteilhaft bezeichnet werden, daß unser Vereinsblatt »Die Deutsche Bauzeitung« beiden Fachrichtungen dient, wenn dies auch manche andere Nachteile zur Folge hat.

Der frühere Zustand freilich, wo es einen Unterschied zwischen Architekt und Ingenieur überhaupt nicht gab, wird sich bei dem inzwischen ungeheuer gewachsenen Umfange der beiden Wissensgebiete nicht wieder erreichen lassen. Eine gleichmäßige Beherrschung beider Fachrichtungen wird nur in ganz besonderen Ausnahmefällen stattfinden. Es ist daher anzunehmen bez. anzustreben, daß auch in Zukunft die Ingenieure alle »einfacheren« Ingenieurarbeiten selbständig planen und ausführen, daß aber bei allen Ingenieurbauten, wie z. B. bei Bahnhöfen, wo architektonische und bildnerische Elemente in größerem Umfange Verwendung finden, Architekten und Bildhauer mitwirken. Es ist in diesem Falle durchaus notwendig, daß sie schon von Anfang an zur Entwurfsbearbeitung zugezogen werden und mit dem Ingenieur stetig Hand in Hand arbeiten.

Solange aber und in allen Fällen, wo infolge mangelnder Ausbildung oder Veranlagung der in Frage kommenden Ingenieure die einwandfreie ästhetische Durchbildung auch der vorstehend erwähnten einfacheren Ingenieurbauten nicht gewährleistet ist, wird es auch in Zukunft nötig sein, hierfür geeignete Architekten zu Rate zu ziehen. Es dürfte sich empfehlen, wenn zu diesem Zwecke in den Zentralbureaus der Behörden und bei den großen Baugesellschaften und Tiefbauunternehmungen Architekten angestellt oder mit Privatarchitekten Abkommen zur Erledigung derartiger Mitarbeit getroffen bez. dieselben von Fall zu Fall herangezogen würden.

Wenn in dem Vorhergesagten schlechtweg von »Architekten« gesprochen wird, so soll betont werden, daß damit Architekten mit anerkannt künstlerischen Qualitäten, gereiftem Geschmack und gutem bautechnischen Wissen gemeint sind. Es muß sogar gesagt werden, daß für derartige Aufgaben ganz besonders tüchtige Kräfte nötig sind, da sie aus dem Rahmen des Alltäglichen herausfallen, eigenartige Gestaltungskraft und besonderes Formengefühl erfordern, sofern wenigstens Leistungen erreicht werden sollen, die im Sinne vorstehender Darlegungen vorbildlich wirken und einen Fortschritt auf dem Gebiete der Stilbildung des Ingenieurbaues bedeuten können. Es muß unbedingt mit der Meinung gebrochen werden, daß für Bauten, bei denen architektonische Elemente eine geringere Rolle spielen, ein minder begabter Architekt genüge. Es ist sicher besser, wenn ein Ingenieur dann die Arbeit allein ausführt, als wenn ein mit schlechtem Geschmack und verdorbenem Formengefühl behafteter Architekt oder Bautechniker mitwirkt, der sich vielleicht verpflichtet fühlt, an einem schlichten Bauwerk, z. B. einem Tunnelportal, den unverstandenen Formenkram einer Palastarchitektur anzubringen.

Nur ein wahrhaft künstlerischer Geist, gepaart mit sicherem Empfinden für Form, Material und Konstruktion, wird unseren Ingenieurbauten ohne Verletzung der praktischen Erfordernisse diejenige Vollendung in ästhetischer Beziehung geben können, die wir an den Ingenieurbauten des Altertums und Mittelalters noch heute bewundern.

J. Baer.

SIGFRIED HAERTEL, BRESLAU. BUCHEINBAND AUSFÜHRUNG: BUCHBINDERMEISTER KLINKE, BRESLAU

HUGO SCHEINERT, BRESLAU. ADRESSE. AUSFÜHRUNG DER BESCHLÄGE: GRAVEUR SCHEU, BRESLAU

DAS NEUE GESETZ ÜBER DAS URHEBERRECHT

an Werken der bildenden Künste und der Photographie.

Ein in vieler Beziehung veraltetes Gesetz, das Reichsgesetz vom 9. Januar 1876, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, regelte bisher das

KGL. KERAMISCHE FACHSCHULE

BUNZLAU TÖPFEREIEN

künstlerische Urheberrecht. Durch dieses Gesetz waren nur die Werke der Malerei und der Bildhauerkunst gegen Nachbildung geschützt, nicht aber die Werke des Kunstgewerbes und der Baukunst. Es wurde deshalb von allen Seiten eine Neuregelung des künstlerischen Urheberrechts als dringende Notwendigkeit bezeichnet. Diesen schon längst als berechtigt anerkannten Forderungen der Neuzeit will nun das neue Gesetz vom 9. Januar 1907, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie Rechnung tragen.

Schon einmal ist in dieser Zeitschrift (Aprilheft 1906) auf das kommende Gesetz hingewiesen. In dem Aufsatz »Das Werk der angewandten Kunst als Gegenstand des Urheberrechts« behandelt Herr Professor Dr. Albert Osterrieth die Frage, welchen Anforderungen ein kunstgewerbliches Erzeugnis, ein Werk der angewandten Kunst, entsprechen muß, um als Werk der bildenden Künste der Wohltaten des neuen Gesetzes teilhaftig zu werden.

Nachdem nunmehr feststeht, daß das neue Gesetz am 1. Juli d. J. in Kraft tritt, wird es von Interesse sein, die einzelnen Bestimmungen des Gesetzes kennen zu lernen, insbesondere auch, inwieweit die früheren Bestimmungen eine Abänderung erfahren haben.

Der bisherige Begriff »Werke der bildenden Künste« ist seinem Umfange nach erheblich erweitert. Was lange erstrebt wurde, ist jetzt erreicht. Zu den Werken der bildenden Künste gehören nunmehr auch die Erzeugnisse des Kunstgewerbes und die dafür bestimmten Entwürfe. Die Kunstgewerbetreibenden und die Freunde des Kunstgewerbes werden dieser Neuerung ihre lebhafte Anerkennung nicht versagen. Auch vom Standpunkte der Rechtspflege und Rechtsprechung aus wird diese Erweiterung des Schutzes des künstlerischen Urheberrechts nur mit Freuden begrüßt werden können. Denn die Grenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe sind überaus flüssig; es ist und wird in vielen Fällen schwer zu sagen sein, ob ein Gegenstand ein Erzeugnis der Kunst oder der angewandten Kunst ist. Diese Unterscheidung erübrigt sich jetzt in der Frage des Schutzes des Urheberrechts.

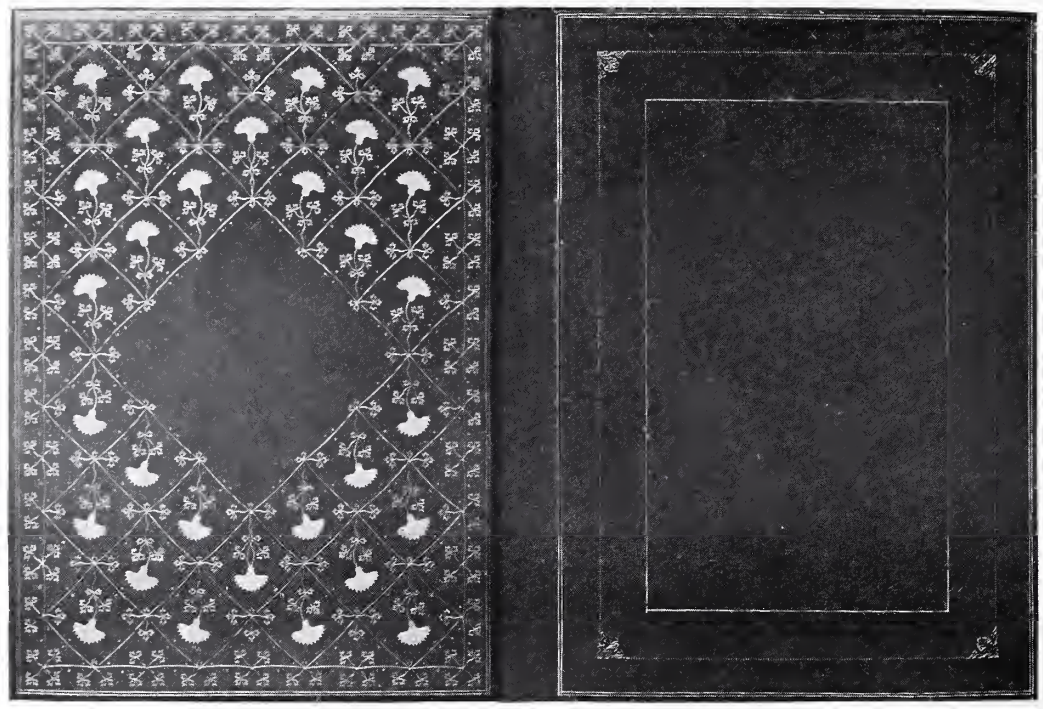
Das neue Gesetz rechnet ferner zu den Werken der bildenden Künste auch die Bauwerke, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen, und die dafür bestimmten Entwürfe. Wie notwendig dieser Schutz ist, wird allen denen sofort einleuchten, welche die Geschichte des Kaiser-Friedrich-Museums in Magdeburg kennen.

Wie der Titel des neuen Gesetzes besagt, werden schließlich auch die Urheber von Werken der Photographie geschützt. Diese Bestimmung hat in den Kreisen der Künstler viel Widerspruch herausgefordert. Über die Frage, ob die Photographie zum Kunstgewerbe oder gar zur Kunst zu rechnen sei, ist oft hin und her gestritten. Auf dem letzten Verbandstage der Kunstgewerbevereine stand diese Frage auf der Tagesordnung und hat zu einer lebhaften Debatte Veranlassung gegeben. Auch in der letzten Sitzung des Kunstgewerbevereins zu Magdeburg zeigte es sich, wie weit die Meinungen auf diesem Gebiete auseinandergehen. Wenn auch durch das neue Gesetz diese allerdings rein theoretische Frage nicht entschieden ist — denn es wird nicht gesagt, daß die Werke der Photographie zu denen der bildenden Künste gehören — so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß in demselben Gesetz beide Werke geschützt sind. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß die Werke der Photographie im Gesetze selber insoweit hinter den Werken der bildenden Kunst zurückgestellt sind, als der Schutz des Urheberrechts an einem Werke der bildenden Kunst endigt, wenn seit dem Tode des Urhebers dreißig Jahre abgelaufen sind, während bei Werken der Photographie eine Frist von nur zehn Jahren seit dem Erscheinen des Werks vorgesehen ist.

Die sonstigen Bestimmungen des Gesetzes über den Schutz der Photographien sollen hier im übrigen nicht weiter behandelt werden.

Über die weiteren Voraussetzungen des Schutzes bestimmt das Gesetz folgendes: Ist auf einem Werke der Name des Urhebers angegeben oder durch kenntliche Zeichen ausgedrückt, so wird vermutet, daß dieser der Urheber des Werkes sei. Bei Werken, die unter einem anderen als dem wahren Namen des Urhebers oder ohne den Namen eines Urhebers erschienen sind, ist der Herausgeber, falls aber ein solcher nicht angegeben ist, der Verleger berechtigt, die Rechte des Urhebers wahrzunehmen. Das Urheberrecht geht auf die Erben des Urhebers über. Verstirbt der Urheber aber ohne Erben, so geht dieses Erbrecht nicht wie sonst nach den Bestimmungen des Bürgerlichen Gesetzbuches auf den Fiskus über, sondern das Werk wird Gemeingut. Unter Lebenden kann das Recht beschränkt oder unbeschränkt auf andere übertragen werden; die Übertragung kann auch mit der Begrenzung auf ein bestimmtes Gebiet geschehen. Verkauft der Urheber sein Werk oder überträgt er es sonstwie einem anderen zum Eigentum, so ist damit noch nicht das Recht des Urhebers übertragen. Dies muß vielmehr besonders zwischen Urheber und Erwerber vereinbart werden.

Von besonderer Wichtigkeit sind naturgemäß die ge-



BUCHBINDERMEISTER J. PETZSCH, BRESLAU. SCHREIBMAPPE

setzlichen Bestimmungen, die die Rechte des Urhebers regeln. Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen, gewerbsmäßig zu verbreiten und gewerbsmäßig mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen vorzuführen. Als Vervielfältigung gilt auch die Nachbildung, bei Bauwerken und Entwürfen für Bauwerke auch das Nachbauen. Ein jeder darf jedoch das Werk in der Weise benutzen, daß eine neue »*eigentümliche Schöpfung*« hervorgerufen wird. Diese Bestimmung, so einfach sie lautet, wird zu vielen Streitigkeiten Veranlassung geben. Wo fängt die individuelle Schöpfung an? Die Frage wird gleich schwer für den zur Entscheidung berufenen Richter zu beantworten sein wie für den von ihm zu Rate gezogenen Sachverständigen. Herr Professor Osterrieth behandelt in dem oben erwähnten Aufsatz eingehend die Frage: »Wie ist im einzelnen Falle die individuelle Schöpfung zu erkennen und abzugrenzen?« Es wird lange Zeit dauern, bis sich feststehende Regeln für die Sachverständigen und eine einheitliche Praxis der deutschen Gerichte herausgebildet hat.

Der Richter wird sich allerdings wohl in den meisten Fällen auf das Gutachten der Sachverständigen gerade in dieser Frage verlassen müssen, wie überhaupt in allen übrigen Teilen des Gesetzes bei den richterlichen Entscheidungen die Einholung von sachverständigen Gutachten sich kaum wird umgehen lassen. Und hiermit hat auch das Gesetz gerechnet. Für sämtliche Bundesstaaten sollen Sachverständigenkammern eingerichtet werden, die verpflichtet sind, auf Erfordern der Gerichte und der Staatsanwaltschaften Gutachten über die an sie gerichteten Fragen abzugeben. Diese Sachverständigenkammern sind zugleich auf Anrufen der Beteiligten befugt, als Schiedsrichter zu walten. Die Bestimmungen über die Zusammensetzung und den Geschäftsbetrieb, die der Reichskanzler zu erlassen hat, sind bisher noch nicht bekannt gegeben.

Von dem allgemeinen Verbot der Vervielfältigung macht dann das Gesetz noch weitgehende Ausnahmen zugunsten der Allgemeinheit:

Werke, die bereits erschienen oder öffentlich ausgestellt sind, dürfen in der Weise vervielfältigt und verbreitet werden, daß sie in eine selbständige wissenschaftliche Arbeit oder in ein für den Schul- oder Unterrichtsgebrauch bestimmtes Schriftwerk ausschließlich zur Erläuterung des Inhalts aufgenommen werden. Natürlich muß die Quelle, wenn sie auf dem Werke genannt ist, deutlich angegeben werden. Als Beispiel seien hier nur die Abbildungen von Werken der bildenden Künste in einer Kunstgeschichte oder in einem Aufsatze dieser Zeitschrift erwähnt.

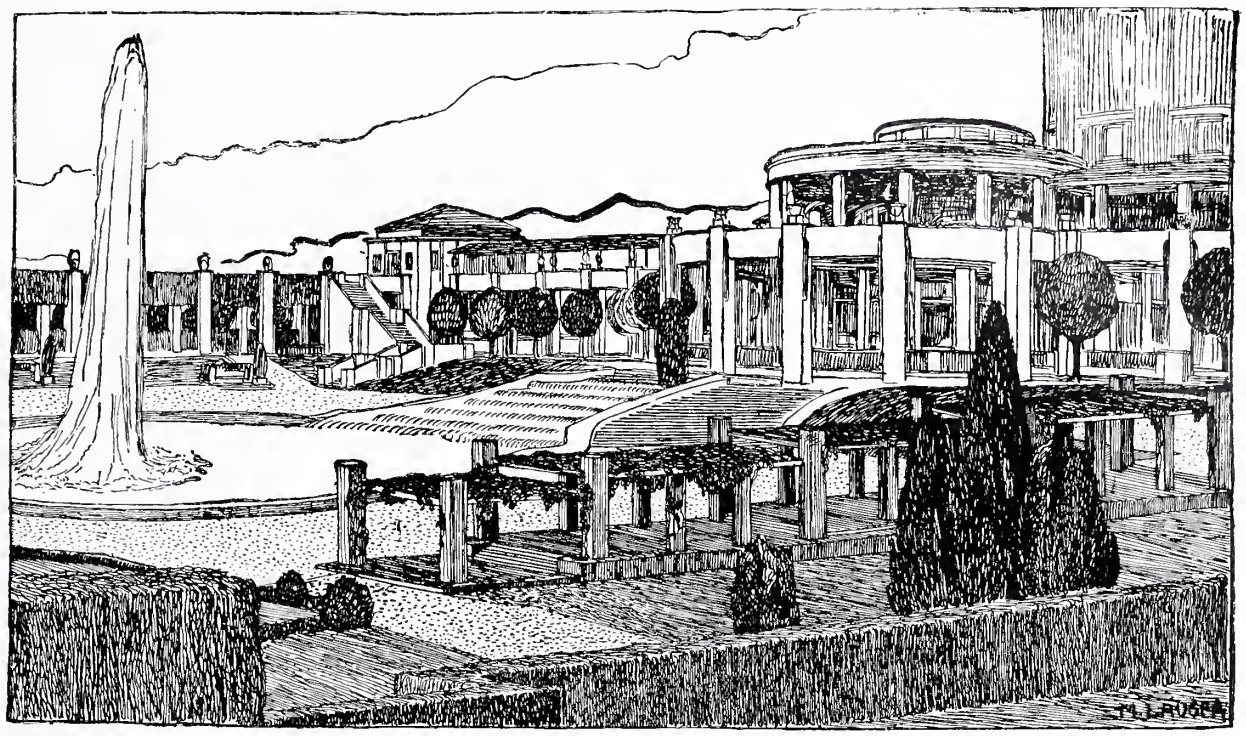
Allgemein zulässig ist ferner die Vervielfältigung, Verbreitung und Vorführung von solchen Werken, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, z. B. Denkmälern, aber nur durch malende oder zeichnende Kunst und durch Photographie. Es darf also nicht eine Marmorstatue in Marmor oder in Bronze wiedergegeben werden. Bei Bauwerken erstreckt sich diese Erlaubnis aber nur auf die äußere Ansicht. Änderungen an dem nachzubildenden Werke dürfen jedoch nicht vorgenommen werden. Gestattet sind Übertragungen des Werkes in eine andere Größe und solche Änderungen, welche das für die Vervielfältigung angewandte Verfahren mit sich bringt.

Wenn das Gesetz dem Urheber eines Werkes der bildenden Künste das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung verleiht, so gibt es auch Bestimmungen, um den Urheber gegen eine Verletzung dieses Rechts zu schützen. Der Urheber ist einmal zivilrechtlich zum Schadenersatz gegen den berechtigt, der vorsätzlich oder fahrlässig unter Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers ein Werk vervielfältigt, gewerbsmäßig verbreitet oder gewerbsmäßig mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen vorführt. Über die Art der Berechnung dieses Schadens, über die Höhe und die Weise der Feststellung, darüber können natürlich nur die Umstände des einzelnen Falles entscheiden. Jedenfalls ist es jetzt nicht mehr nötig, daß der Kunstgewerbetreibende machtlos zusehen muß, wie sein ureigenstes Werk, sein geistiges Eigentum, von unbefugter Hand, oft mit großem Gewinn, nachgebildet wird. Jetzt kann er den wohlverdienten Gewinn für sich verlangen. Schützend tritt ihm das Gesetz auch mit Strafbestimmungen zur Seite. Dem Diebe am geistigen Eigentum droht eine Geldstrafe bis zu 3000 Mark. In dem Strafverfahren kann der Verletzte neben der eigentlichen Bestrafung noch eine Buße bis zu 6000 Mark für sich verlangen.

Als fernere Rechtsfolge der Verletzung des Urheberrechts kommt schließlich noch die Einziehung und Vernichtung der widerrechtlich hergestellten Nachbildungen in Betracht. Gegenstand der Vernichtung sind alle Exemplare und Vorrichtungen, welche sich im Eigentume von Personen befinden, die an der Herstellung, der Verbreitung, der Vorführung oder der Schaustellung beteiligt sind. Die bereits von anderen, unbeteiligten Personen erworbenen Nachbildungen unterliegen der Einziehung also nicht. Auf Bauwerke finden die Bestimmungen über die Vernichtung überhaupt keine Anwendung.

Das neue Gesetz gewährt also unserem blühenden Kunsthandwerk einen starken Schutz, den es lange Zeit hat entbehren müssen. *Stadtrat Sahm-Magdeburg.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig



MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG: BLICK AUF DAS HAUPTRESTAURANT

RAUMKUNST UND GARTENKUNST AUF DER MANNHEIMER JUBILAUMS-AUSSTELLUNG

Von Professor Karl Widmer

DIE Gartenbauausstellung und die Kunstausstellung, wenn sie auch äußerlich zwei ganz getrennte Aufgaben behandeln, stimmen doch in der Berührung eines verwandten künstlerischen Kulturgeistes überein. Man fühlt die Gemeinsamkeit gewisser künstlerischer Grundsätze, die den beiden Schöpfungen den harmonischen Eindruck einer gegenseitigen Ergänzung, einer inneren Zusammengehörigkeit verleiht. Diese Übereinstimmung liegt vor allem in dem innigen Zusammenarbeiten aller Künste, das sie — jede in ihrer Weise — verwirklichen.

In der GARTENBAUAUSSTELLUNG ist es die *Einheit von Kunst und Natur.* Zwar ist dieser Gedanke nicht ganz in der Reinheit, wie ihn der künstlerische Organisator der Ausstellung ursprünglich gefaßt hatte, durchgeführt worden. Im einzelnen ist der Plan von *Max Läuger* vielfach durchbrochen worden. Gleichwohl kommen seine grundlegenden Gedanken vollwertig zum Ausdruck. Das Ganze — soweit es sich um den ernsthaften Teil der Ausstellung handelt — erscheint durchaus als das einheitliche Werk eines umfassenden Geistes.

* * *

Der wichtigste Träger dieser Einheit der Gesamtanlage ist die von Läuger geschaffene *Ausstellungsarchitektur.* Durch sie empfängt die Ausstellung ihren festen künstlerischen Rahmen. Vor allem werden durch sie die beiden in sich abgeschlossenen Hauptteile der Ausstellung: der Friedrichsplatz und das eigentliche Ausstellungsgebäude der sogenannten Pachtgärten zu einem Ganzen verbunden.

Auf dem Friedrichsplatz standen die architektonischen Aufgaben im Vordergrund. Denn die um den Wasserturm gruppierten Gartenanlagen von Bruno Schmitz waren gegeben und mußten im wesentlichen nur in den Kreis der Läugerschen Schöpfungen einbezogen werden. Es galt, um das Ganze den zusammenfassenden architektonischen Rahmen zu ziehen. Er wird gebildet durch die Umfassungsmauer, die Straßenüberbrückungen, die für die Verwaltung und Restauration notwendigen Räume. Er ist also in allen seinen Teilen durch gegebene Nutzzwecke bedingt.

Ein großer Torbau, der sich in seinem vorderen, dem Friedrichsplatz zugewandten Teil der Architektur des Rosengartens einfügen mußte, bildet den Abschluß gegen die eigentliche Gärtenausstellung. Hier war der Bau der großen Ausstellungshalle der wichtigste Teil der architektonischen Aufgabe.

* * *

In ihrem künstlerischen Charakter hält sich die Läugersche Architektur in den strengsten Grenzen des Sachlich-Konstruktiven. Schon die zur Verfügung gestellten Mittel geboten die knappste Einfachheit. Diese Einfachheit ist aber auch in dem Wesen der

Läugerschen Kunst an sich durchaus begründet. Die Träger der künstlerischen Schönheit sind ausschließlich die Verhältnisse: Linien und Flächen. Sehr große Wandflächen werden wohl durch schmucklose Lisenen, Nischen und dergleichen gegliedert. Das eigentliche Ornament aber spielt so gut wie keine Rolle. Die architektonischen Formen selbst atmen den Geist einer freundlichen Klassizität, einer Großzügigkeit, die sich durchaus aus dem Wesen der Sache ergibt. Durch die rein konstruktive Ausnützung von weißen Verputzflächen und mächtigen Glaswänden ist namentlich in der Palmenhalle auch eine monumentale Größe der Raumwirkung erreicht worden. Leider ist es versäumt worden, den Geist dieser Architektur auch in der Aufstellung der Palmen zum Ausdruck zu bringen. Sie gliedern sich den architektonischen Linien der Halle nicht unter. Das Arrangement in der Blumenabteilung steht in seiner Zusammenfassung von Blumen einer Art und Farbe zu großen Massen künstlerisch weit darüber. Übrigens sei bemerkt, daß diesmal auch die Architektur des Vergnügungsparks über dem gewöhnlichen Niveau des Geschmacks steht. Das Terrassenrestaurant, der Sunlight-Pavillon sind unter anderem Beispiele, wie man auch diese Aufgabe einer flüchtigen Augenblickskunst durch geschmackvolle Einfachheit durchaus würdig lösen kann.

* * *

Die Einheit des schöpferischen Plans, welche in der Architektur zum Ausdruck kommt, ist bei der Anlage der *Ausstellungsgärten* selbst nicht festgehalten worden. Sie sind das Werk vieler Hände, und vieler — zum Teil entgegengesetzter — Anschauungen. Neben den Schöpfungen unserer modernen Gartenkünstler finden wir auch die Geschmacksproben der konventionellen Berufsgärtnerei reichlich vertreten — also Beispiele und Gegenbeispiele unmittelbar nebeneinander. Wenn damit die Einheit des Bildes doch nicht allzu sehr zerstört ist, so liegt das daran, daß das Ausstellungsgebäude dem Ganzen die einheitliche Basis und den künstlerischen Zusammenhalt gibt. Seine mächtige Fläche bildet den Hintergrund, der sich durch eine breite Treppenterrasse in das Parterre der Gärten herunterbaut.

* * *

Unter den einzelnen Gärten interessieren namentlich die von Max Läuger, Peter Behrens und Schultze-Naumburg. Es sind die konsequenten Vertreter des modernen Prinzips. Ihre Gärten sind reine Stilgärten.

Der Stilgarten ist die notwendige Konsequenz aus dem richtig verstandenen Wesen und der Bestimmung des Gartens selbst. Der Garten ist die Fortsetzung des Hauses. Er schließt sich ihm an als eine Erweiterung der Innenräume und dient mit der Beschränkung, wie sie dem Aufenthalt im Freien durch Klima und Jahreszeit gesetzt ist, ähnlichen Zwecken wie das Haus selbst. Liegt das Haus in der Stadt, so schließt der Garten gegen die Straße ab. Er erhöht die Intimität des Wohnens und bietet zugleich den Genuß künstlich gepflanzter Natur. Liegt das Haus in der Landschaft, so vermittelt der Garten zwischen Natur und Architektur. Der Garten ist das Werk der menschlichen Hand und soll darum auch nach dem Gesetz der künstlerischen Wahrheit die Natur nicht imitieren. Je beschränkter der Raum ist, und je enger sich der Garten an das Haus anschließt, desto unwahrer wirkt die Übersetzung der Natur ins Kleine, desto verfehlter erscheint darum das Prinzip des sogenannten Landschaftsgartens. Aus all dem ergibt sich die ästhetische Notwendigkeit, im Garten die Natur zu stilisieren. Die eigenartige Schönheit des Gartens liegt in der Harmonie von Natur und Architektur. Als ein der Architektur verwandtes Kunstwerk unterliegt er auch den gleichen architektonischen Gesetzen. Vom größten bis zum kleinsten muß sich das Prinzip der Zucht, einer bewußten Veredelung der Natur zu erkennen geben: Regelmäßigkeit der Anlage, geometrische Linien der Beete, Rasen, Wege; Gruppierung der Bäume und Sträucher zu geschlossenen Massen, Wänden, Lauben, Alleen und dergleichen; Zuschneiden des Laubwerkes zu abgerundeten, regelmäßigen Formen. Es ist auch hier — übertragen auf ein von der Natur geschaffenes lebendiges Material — das Herausholen des künstlerischen Gedankens aus dem Objekt, die Umwertung des Gegenständlichen in künstlerische Stimmungswerte: in Form und Farbe.

* * *

Der letzte historische Trieb der jahrhundertealten Entwickelung des Stilgartens, welcher später der Verwilderung unserer europäischen Gartenkunst durch die Landschaftsgärtnerei zum Opfer gefallen ist, war der Biedermeiergarten. An den Formengeist dieses Gartenstils lehnt sich die von *Schultze*-Naumburg geschaffene Gartenanlage an. Sie ist als ein bürgerlicher Hausgarten gedacht, wie er in oder vor der Stadt gebaut werden könnte. Der ganze Garten ist von einer hohen Mauer umschlossen, um jede Störung der Gemütlichkeit von der Straße her abzuhalten. Der Garten soll »wie ein erweitertes Zimmer des Hauses wirken«. Ein steinernes Gartenhäuschen im Barockstil mit einer Terrasse, dessen Erdgeschoß eine Grotte bildet und dessen Obergeschoß als ein Teeraum für gesellige Zwecke ausgebildet ist, ist an die der Straße zu gelegene Ecke der Gartenmauer angebaut. Der Garten selbst ist in der schlichtesten Regelmäßigkeit alter bürgerlicher Biedermeiergärten ausgeführt.

* * *

Enger verwachsen sich Architektur und Pflanzenwuchs in dem Sondergarten von *Peter Behrens*. Es ist ein Garten von ausgesprochen architektonischer Behandlung: seine beiden Hauptteile sind ein großes steinernes Gartenhaus und eine Naturbühne. Das Gartenhaus besteht aus einem einzigen großen Raum mit hohen Fenstern. Eine Terrasse leitet in ein tiefer liegendes Blumenparterre herab, das nur mit Blumen einer Art bepflanzt, wie ein vor der Terrasse ausgebreiteter farbiger Teppich wirken soll. Bei der

HERMANN BILLING

PORTAL DES AUSSTELLUNGSGEBÄUDES

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

Naturbühne tritt uns das bekannte charakteristische Bild des Peter Behrensschen Gartenstils entgegen: die starke Betonung der Vertikalen in der Verbindung hoher Laubwände mit dem weißen Holzwerk seiner würfel- und zylinderförmigen Grillage.

* * *

Die von *Max Läuger* geschaffene Gartenanlage ist schon dem äußeren Umfang nach die eigentlich beherrschende. Seine Schöpfung interessiert um so mehr, als er hier zum erstenmal als Gartenkünstler im großen Stil auftritt. Das außerordentlich Persönliche seines individuellen Stils fand hier eine Aufgabe, in der sich die ganze Vielseitigkeit seiner schöpferischen Gestaltungsgabe ausleben konnte. Seine Anlage ist die reichste, was die Vielgestaltigkeit des Planes und was die Mannigfaltigkeit der verwandten Mittel — Pflanze, Architektur, Plastik und Keramik — betrifft. Auch liegt es in der Natur der Sache, daß seine Gartenanlage mit der Ausstellungsarchitektur als das Werk desselben Künstlers auch im künstlerischen Charakter am meisten zusammengeht.

Das Ganze setzt sich aus fünfzehn Einzelgärten zusammen. Sie gruppieren sich in drei parallelen Fluchten um das Bad als den Mittelpunkt der Gesamtanlage und erinnern in der Verteilung und Einrichtung gewissermaßen an das Prinzip eines großen Wohnhauses. Es sind einzelne Garteninterieurs, die eine reich abgestufte Folge wechselnder Raumbilder geben und sich doch zu einem einheitlichen Gesamtbild zusammenschließen: breite, in die Fläche sich ausdehnende Gartenräume, welche durch niedere Mäuerchen voneinander getrennt sind; Hallen und Gänge, welche von hohen Thujawänden gebildet werden; eng umgrenzte, abgeschlossene Ruheplätze; lange, in Nischen endende Galerien.

Auch die Verwendung der Pflanze selbst zeigt ein sehr reiches Bild wechselnder Motive: Haine, auf die Farbe eines und desselben Baumes (Birke, Silberahorn) gestimmt, Blumen- und Rasenteppiche, Laubwände. Einfarbige Gärten wechseln mit reicheren Farbenakkorden usw.

* * *

Die Wirkung der Pflanze ist durch *Plastik* und *Keramik* gesteigert. Die Plastik tritt bald einzeln auf als Ornament einer Fläche, als Mittelpunkt eines Garteninterieurs, als Abschluß einer Perspektive; bald gruppiert als Hermenreihe vor einer Thujawand und dergleichen.

Die Keramik findet in einem Garten ihre natürlichste Anwendung als Brunnen. Aber auch als reinen Farbenträger ohne praktischen Zweck finden wir sie angewandt; so wechselt mit den Farben der Blumenbeete und der Rasenflächen gelegentlich ein Stück Boden, das mit farbigen Tonplatten belegt ist.

* * *

Die *Architektur des Bades* — namentlich in seinem Innern wohl die Perle der Läugerschen Gartenanlage — ist ebenso wie ein an der äußeren Seitenwand aufgestelltes Gartenhaus in den freundlichen Formen eines frei aufgefaßten Empire mit Giebeln und Säulen ausgeführt. Das Bad umfaßt zwei Abteilungen: ein geschlossenes Haus für den Winter und ein offenes Bassin für den Sommer. In seinem Inneren enthält das Badehaus außer dem kreisrunden, mit einer Kuppel gedeckten Baderaum verschiedene Räume für Erholung und Körperpflege. Das Freibad ist von einer hohen Thujawand eingeschlossen. Es ist als Raum für Wasser- und Luftbäder gedacht und soll seinem Besitzer neben der körperlichen Erfrischung zugleich den ästhetischen Genuß künstlerisch veredelter Natur bieten.

* * *

So ist die ganze Läugersche Schöpfung charakterisiert durch die innigste Verschmelzung von Natur und Kunst. Es ist die konsequenteste Unterwerfung des Materials unter das architektonische Gesetz: Blumenflächen, Rasenflächen, Laubwände, die weißen Mauern und Treppen der Architektur, die Wasserflächen der Bassins ordnen sich mit dem plastischen und keramischen Schmuck zu einem festgefügten künstlerischen Organismus zusammen. Der Reiz der sorgfältig ausgedachten Perspektiven-Wirkungen wird noch bereichert durch eine leichte Terrassierung des Geländes. Durch das Ganze wie durch jedes Einzelne geht jener gleiche Geist fein abwägender Proportionalität, der nur in den Formen seiner Ausstellungsarchitektur anspricht; hier dem Wesen der Aufgabe entsprechend getragen von einer noch intimeren Stimmung stiller, liebenswürdiger Klassizität.

* * *

Außer seinem Hauptgarten hat Läuger auch auf dem Friedrichsplatz die künstlerische Anordnung von zwei *großen Rosarien* übernommen, von denen namentlich das nördlichere durch eine stark betonte architektonische Behandlung (Verbindung von Pflanze und Mauerwerk) charakterisiert ist. Ihre volle Wirkung werden diese Gärten natürlich erst entfalten, wenn sich der Blumenschmuck mit der fortgeschritteneren Jahreszeit voll entfaltet hat — eine Tatsache, die mehr oder minder für die ganze Gartenbauausstellung in Betracht gezogen werden muß.

* * *

Das besondere Programm, das der KUNSTAUSSTELLUNG die Einheitlichkeit im Zusammenwirken der Künste verliehen hat, hieß diesmal: das *Kunstwerk im Raum*. Deutschland — Österreich einbegriffen — ist seit Jahren das klassische Land des Ausstellungsfortschritts geworden. Die Ausstellungen der Münchner, Wiener und Berliner Sezessionen haben uns längst gewöhnt, auch an das Arrangement der Ausstellungen die höchsten Ansprüche zu stellen. Durch Dresden und Darmstadt ist auch die einseitige Bilderschau bis zu einem gewissen Grade veraltet. Als die höhere Kulturaufgabe der Kunstausstellungen erscheint vielmehr die Repräsentation des Kunstwerks so, wie es im organischen Zusammenhang mit den übrigen raumgestaltenden und raumschmückenden

HERMANN BILLING

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

HAUPTFRONT DES KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDES

Künsten auftritt. Es galt also, in Mannheim die Summe aus all den Fortschritten zu ziehen, welche die Kunst des Ausstellens selbst in den letzten Jahren gemacht hat. Dazu kommt noch ein äußerer Umstand, der in der künftigen Bestimmnng des Ausstellungsgebäudes selbst liegt. Das Partere des von Hermann *Billing* errichteten Monumentalbaues soll später für eine städtische Sammlung eingerichtet werden. Er erhielt deshalb ein Erdgeschoß mit Seitenlicht. Das erschien für die Einrichtung intimer Innenräume als ganz besonders günstig.

Aus diesen Voraussetzungen ergab sich der grundlegende Plan der Mannheimer Kunstausstellung. Seine geniale Durchführung als ein Werk aus einem Guß verdankt er vor allem der Tatsache, daß in die Hand des künstlerischen Ausstellungsleiters *Ludwig Dill* unumschränkte Gewalt gelegt worden ist. In seiner Person war zugleich die Garantie geboten, daß die Ausstellung auf eine durchaus moderne, fortschrittliche Note gestimmt wurde und doch alles Wilde, Ungeklärte oder bloß Experimentierende ausgeschlossen war.

* * *

Es ist indessen keine eigentliche Wohnkunstausstellung wie die Darmstädter oder Dresdener. Nicht: der Wohnraum als Kunstwerk, sondern das Kunstwerk im Raum hieß das Programm. Von diesem Gesichtspunkt aus ist auch das *Kunsthandwerk* herangezogen worden: in auserlesenen Stücken, die zugleich als edelster Schmuck des Raumes auftreten; als Unterbrechung der Bilderfolgen, wie das von Otto Prutscher eingerichtete japanische Kabinett mit Perlen japanischer Töpferei, Kleinplastik und Graphik; und vor allem, um für die Abstufung der wechselnden Raumbilder einen möglichst weiten Spielraum zu schaffen. In diesem Sinne wechseln eigentliche Ausstellungsräume, denen das Kunstwerk erst ihren Inhalt gibt, mit eingerichteten Zimmern, wo das Bild und die Plastik im Zusammenhang mit der gesamten Ausstattung als Höhepunkt und Konzentration der künstlerischen Raumstimmung auftritt. Doch tragen auch diese Zimmer immer einen vorwiegend repräsentativen Charakter. Der eigentliche Nutzraum (Eßzimmer, Schlafzimmer und dergl.) hätte in den künstlerischen Rahmen des Ganzen nicht hineingepaßt. In dieser Vereinigung erscheint dagegen die Abwechslung von Ausstellungsräumen mit solchen, die sich dem Wohnraum mehr oder minder nähern, als die denkbar glücklichste Lösung des Programms.

Räume dieser Art, die auf künstlerisches Interesse besonderen Anspruch machen, haben vor allem Adalbert Niemayer (München), Otto Prutscher (Wien) und Josef Hofmann (Wiener Werkstätten) entworfen. Die

MAX LÄUGER — GARTENRAUM

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

Räume von Olbrich und Peter Behrens waren bei Beginn der Ausstellung eben erst in Angriff genommen.

* * *

Die Note feiner, behaglicher Intimität ist wohl in dem *Niemayer-Raum* — etwa als Gesellschaftszimmer gedacht — am vollkommensten getroffen. Die von dem Architekten geschaffene Basis — die Raumdifferenzierung durch einen breiten, eine ganze Schmalseite einnehmenden Fenstererker — war dafür besonders günstig. Der farbige Grundklang ist braunviolett mit Weiß und Schwarz. Die farbigen Hauptakzente geben Bilder von Brangwyn, Sauter, Hölzel, Morices und anderen. Eine Vitrine enthält graziöse im Sinn eines vereinfachten Rokoko aufgefaßte keramische Kleinplastik von Josef Wackerle in München.

* * *

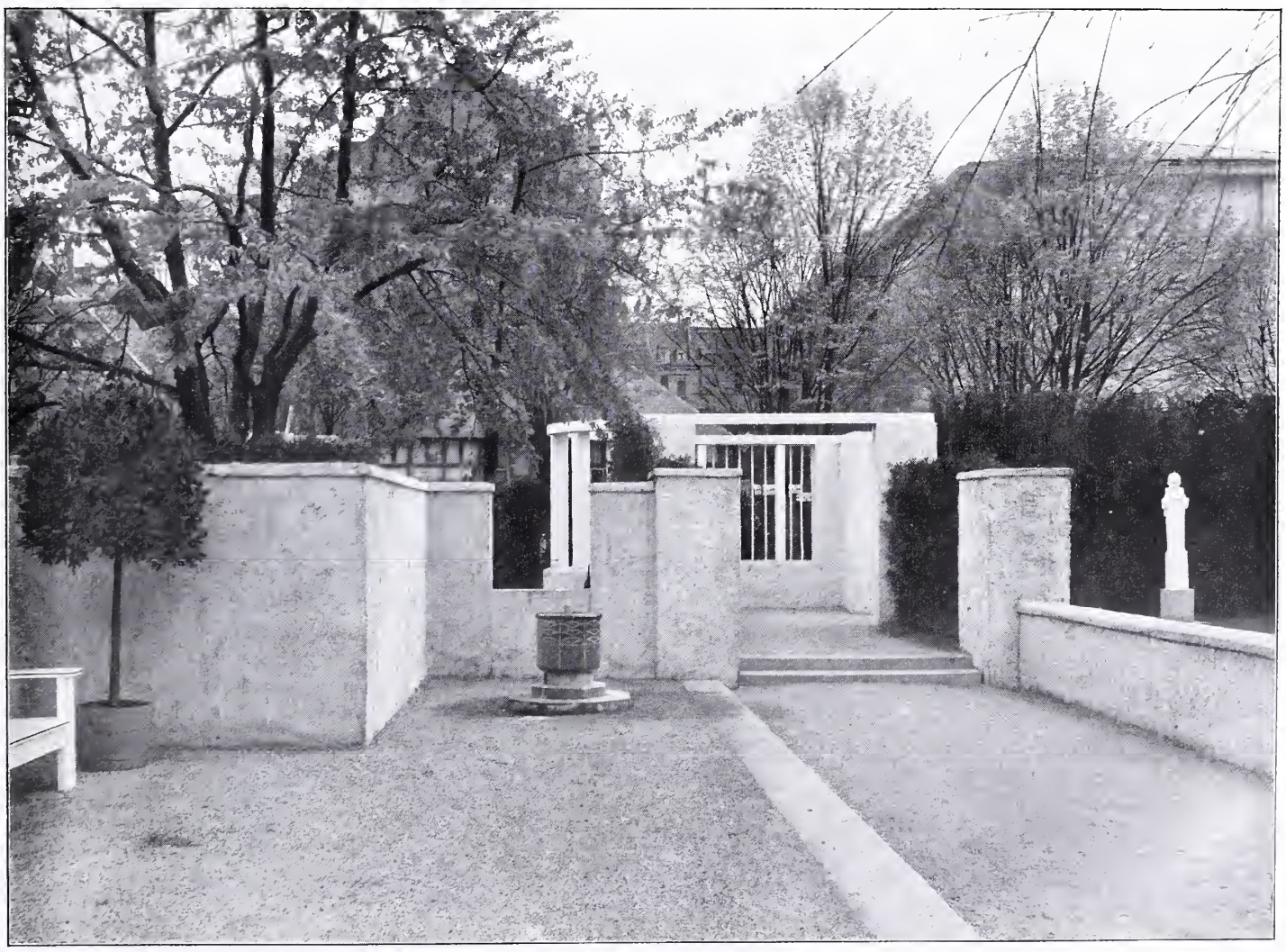
Unter dem langgestreckten Seitenlichtsaal, den die *Wiener Werkstätten* mit Schmuckvitrinen, kleinen Tischchen und dergleichen eingerichtet haben, mag man sich etwa eine zugleich als Repräsentationsraum dienende Privatgalerie denken. Die Physiognomie des Raumes zeigt das bekannte Prinzip der Wiener: strengste konstruktive Sachlichkeit, Zurückführung der konstruktiven Form und des Ornaments auf die geometrische Linie; farbige Grundstimmung auf Weiß und Schwarz. Das in den Vitrinen aufgestellte Silbergerät zeigt die besonderen Vorzüge der Wiener Kleinkunst: höchste Gediegenheit, ausgerechnetste Zweckmäßigkeit und raffiniertestes Ausspielen der Materialschönheit. Die künstlerische Raumstimmung kulminiert in drei Gemälden von *Gustav Klimt:* dem Raffiniertesten von dekorativer Stilisierung und Einstimmung des Bildes in das Ensemble des Raumes. Interessant ist, mit welcher Kühnheit Klimt das Prinzip der ornamentalen Abstrahierung hier auch auf das Porträt anwendet.

* * *

Auf Violettgrau mit Schwarz hat *Otto Prutscher* seinen Raum gestimmt. Hier kommt die feine dekorative Qualität der Dillschen Landschaft in ihrem ausgesprochenen Gold-Silberklang zusammen mit den farbig verwandten Bildern von Reichel, Leo Putz und Hölzel zu ihrer vollen Wirkung. Die Möbel — eine Vitrine mit Silbergerät, Schmuck und dergleichen; Tischchen, Stühle und Postamente — zeigen in der feingliederigen Einfachheit ihrer Formen die nahe Verwandschaft der Wiener Raumkunst mit Empire und Biedermeier. Das Material ist hellgelbe Natureiche mit eingelegtem dunkleren Ornament.

* * *

Wie auf die Harmonie von Raum und Kunstwerk, auf die Geschlossenheit des einzelnen Raumbildes, so



MAX LÄUGER — GARTENRAUM

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

ist auch auf den *Rhythmus der wechselnden Raumstimmungen* besondere Sorgfalt verlegt worden. Die Räume ordnen sich zu geschlossenen Raumgruppen zusammen nach dem Gesetz von Steigerung und Kontrast. In diesem Sinne ist auch das Frappierende gelegentlich an seiner Stelle. Das Stärkste von Absichtlichkeit des dekorativen Effekts zeigt ein Raum von *Hierl-Deronco,* der in seinem feurigen violettroten Unisono schon etwas an den Knalleffekt grenzt. Ernster, aber nicht minder verblüffend ist das *Benno Becker-Kabinett:* Schwarz mit goldener Decke. Für beide Zimmer sind tieffarbige im Ton schwere Bilder (Habermann, Albert von Keller, Hierl-Deronco, Hengeler und ein feiner goldtoniger Stadler) mit Glück ausgewählt worden.

* * *

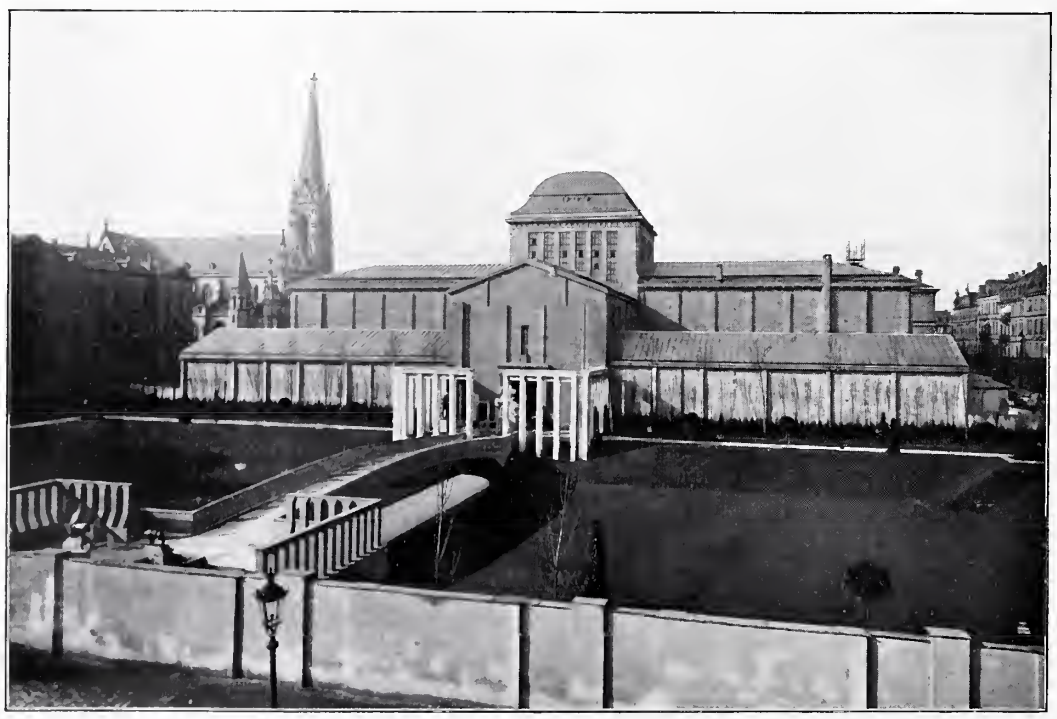
Unter den *Bildhauern* haben sich namentlich die Münchener angestrengt, ihre Werke in Aufstellung und Gruppierung wirkungsvoll zu präsentieren. Die Hildebrandschule (Hahn, Sattler, Behn, Georgii und andere) hat drei große Säle eingerichtet. Sie machen — namentlich der mit dem pompejanischen Rot und den Fresken von Albert Lang — einen etwas museenhaften Eindruck. Wie das auch zu dem ausgesprochen archaisierender Charakter ihrer Kunst stimmt.

Cipri *Beermann* in München hat sich für seine Plastik einen Sonderraum geschaffen: etwa als ein Bildhaueratelier gedacht mit allerhand Nischen und Einbauten für eine interessante Aufstellung angefangener und vollendeter Arbeiten. Die Wände sind (für die Intimität der Raumwirkung allerdings nicht sehr günstig) mit patiniertem Silber überzogen, wodurch die Materialschönheit des Marmors und der Bronze zu gesteigerter Geltung gebracht werden soll. Der Raum ist vielleicht für die groß aufgefaßte, von einem ausgesprochen monumentalen Geist getragene Kunst Beermanns etwas klein.

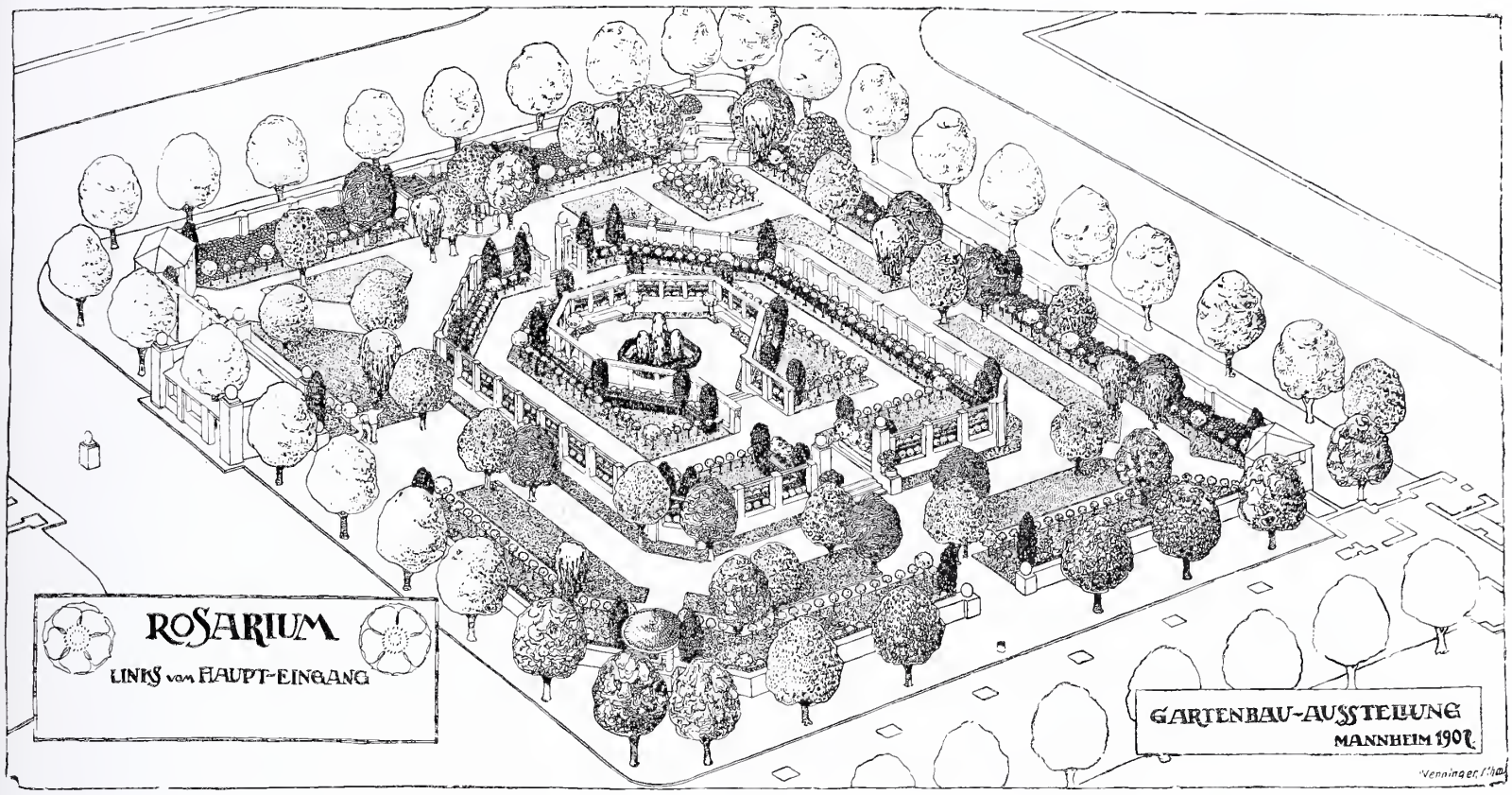
*

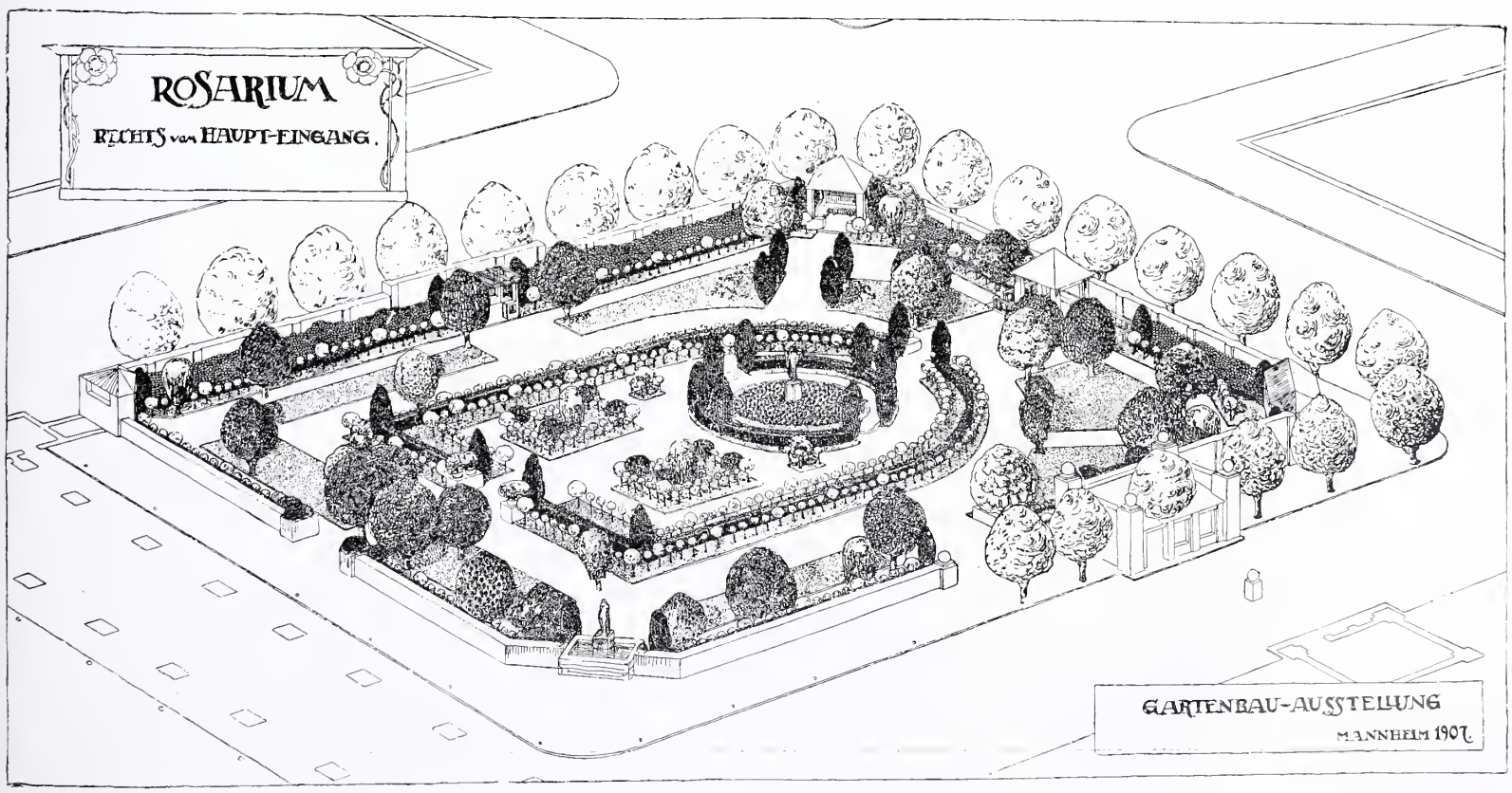
Was im übrigen die *formale* Gestaltung der Räume selbst betrifft, so war sie im wesentlichen natürlich durch die vom Architekten *Hermann Billing* geschaffene Grundlage bedingt. Doch hat *Billing* außer auf eine reiche Abwechslung im einzelnen auch darauf Bedacht genommen, daß der architektonische Rahmen nicht zu starr wurde; daß sich die einzelnen Räume nach den jedesmal wechselnden Bedürfnissen der Aussteller durch Einbauten und dergleichen genügend variieren lassen. Die Monotonie konventioneller Ausstellungsarchitektur war schon durch den Gegensatz eines Seitenlichtparterres und eines Obergeschosses mit Oberlichtsälen ausgeschlossen. Das gibt auch dem Äußeren des Gebäudes seine eigenartige, aus dem Kern des Inneren entwickelte Wirkung: unten die Mauer aufgelöst in eine breite Fensterreihe, darüber die geschlossene Masse des fensterlosen Obergeschosses.

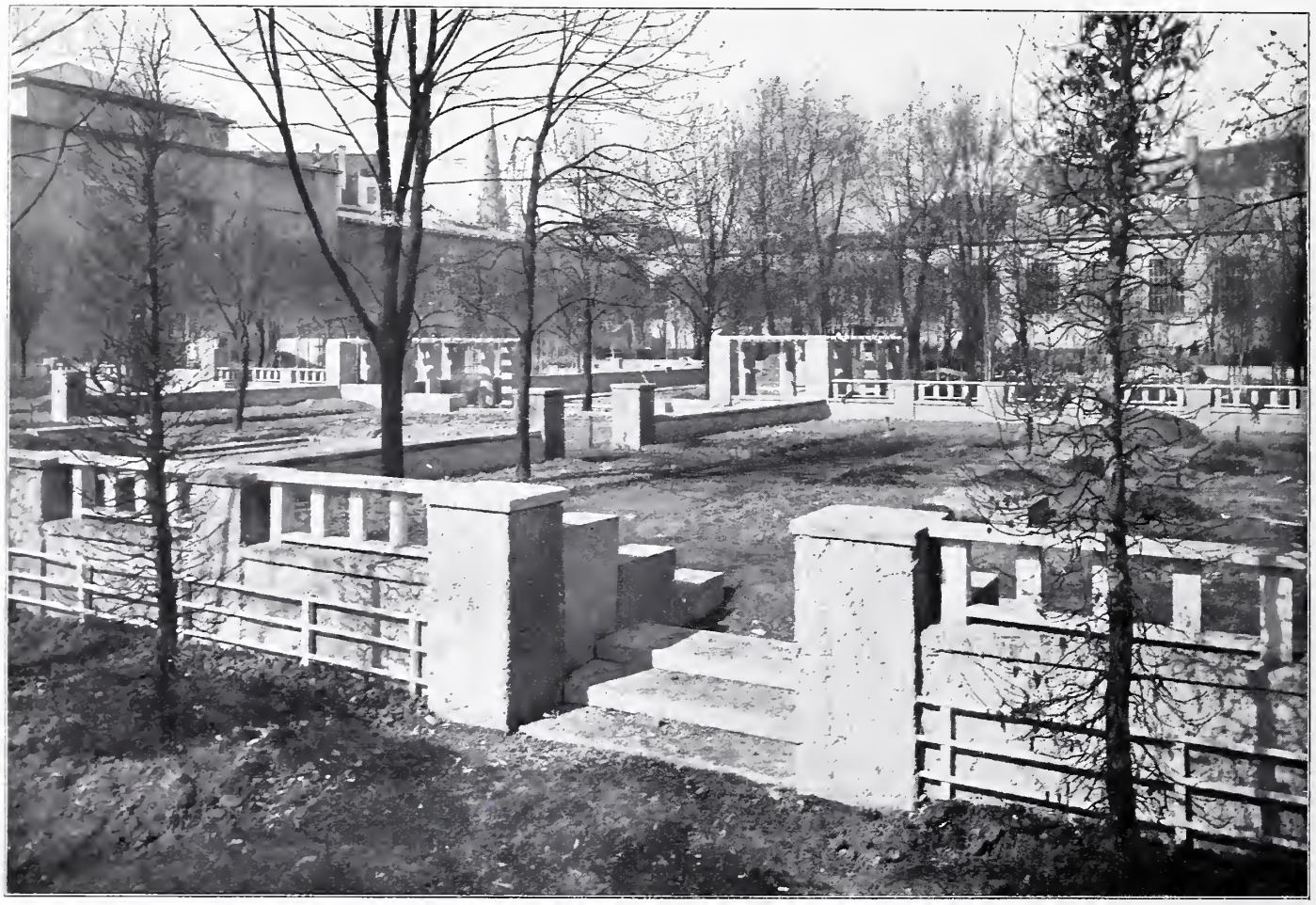
Die innere Anlage erhält ihre Klarheit und Übersichtlichkeit durch ein zentrales Vestibül. Seine Achse verlängert sich in den dahinter liegenden, durch beide Stockwerke gehenden Hauptsaal. Zu beiden Seiten des Vestibüls breiten sich die Flügel der Ausstellungsräume aus. Von ihm führen auch die Treppen nach dem Obergeschoß. Die zentrale Bedeutung des Vestibüls kommt im *Inneren* durch die Monumentalität der Raumwirkung und die Verwendung eines edeln Materials (Marmor), im *Äußeren* durch die Kuppel zum Ausdruck. Pfeiler aus buntem Marmor geben dem oben herumführenden Podest eine besonders reiche Perspektivenwirkung. Die vornehme Einfachheit frei behandelter klassischer Formen — in Rücksicht auf die architektonische Umgebung des Friedrichsplatzes wurde als Baumaterial roter Sandstein gewählt — verleiht der äußeren Erscheinung des Hauses den seiner Bestimmung entsprechenden Charakter feiner, ungesuchter Monumentalität. Seine natürliche Konzentration erhält der künstlerische Eindruck der Fassade durch den Gegensatz der einfachen ruhigen Flächen der Mauer zu dem wuchtigen, auch durch Plastik betonten Portalbau mit der darüber sich aufbauenden Kuppel.



HERMANN BILLING — RÜCKSEITE DES KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDES MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

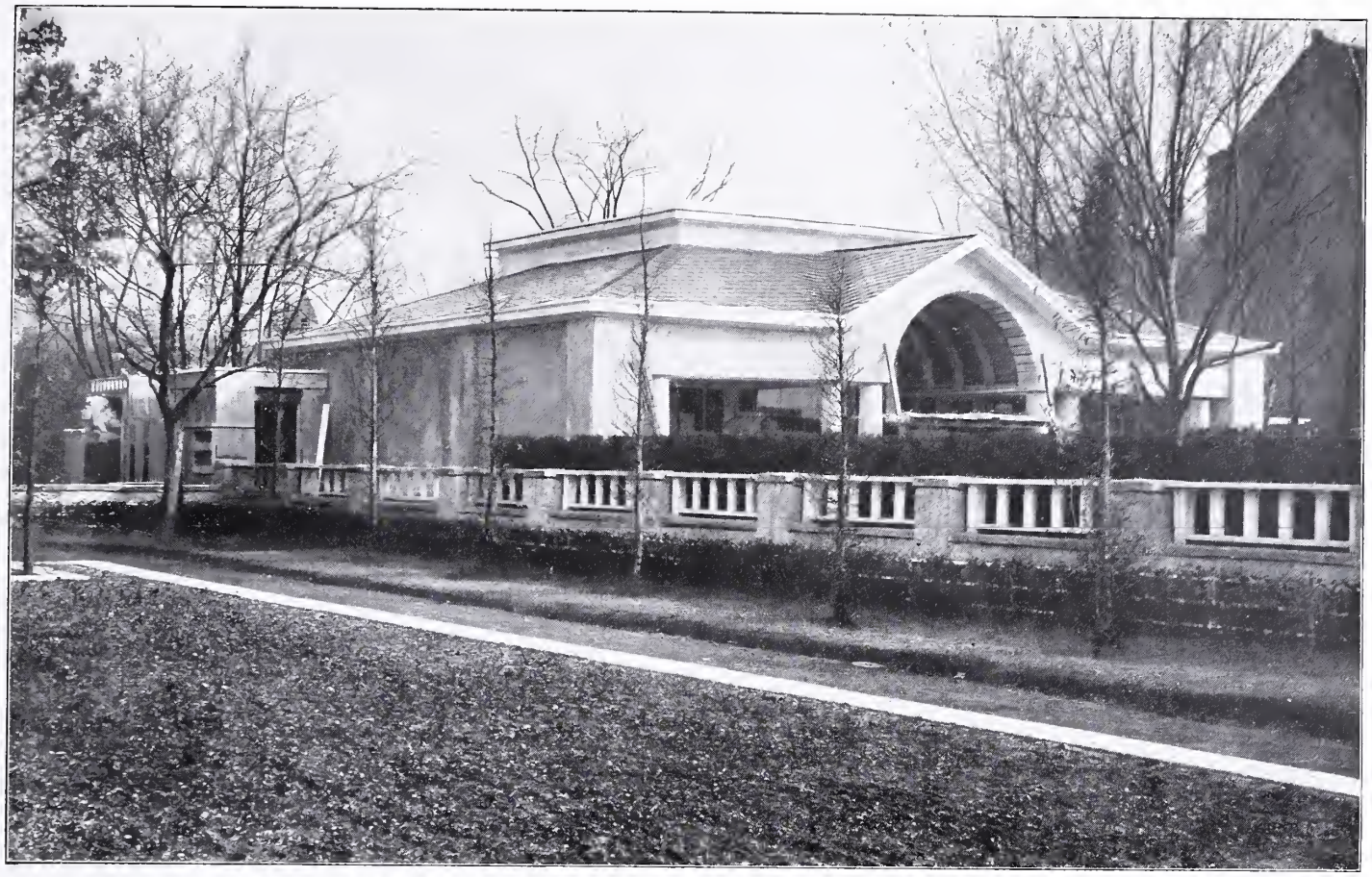

ROSARIUM
LINKS vom HAUPT-EINGANG
GARTENBAU-AUSSTELLUNG
MANNHEIM 1907


ROSARIUM
RECHTS vom HAUPT-EINGANG.
GARTENBAU-AUSSTELLUNG
MANNHEIM 1907

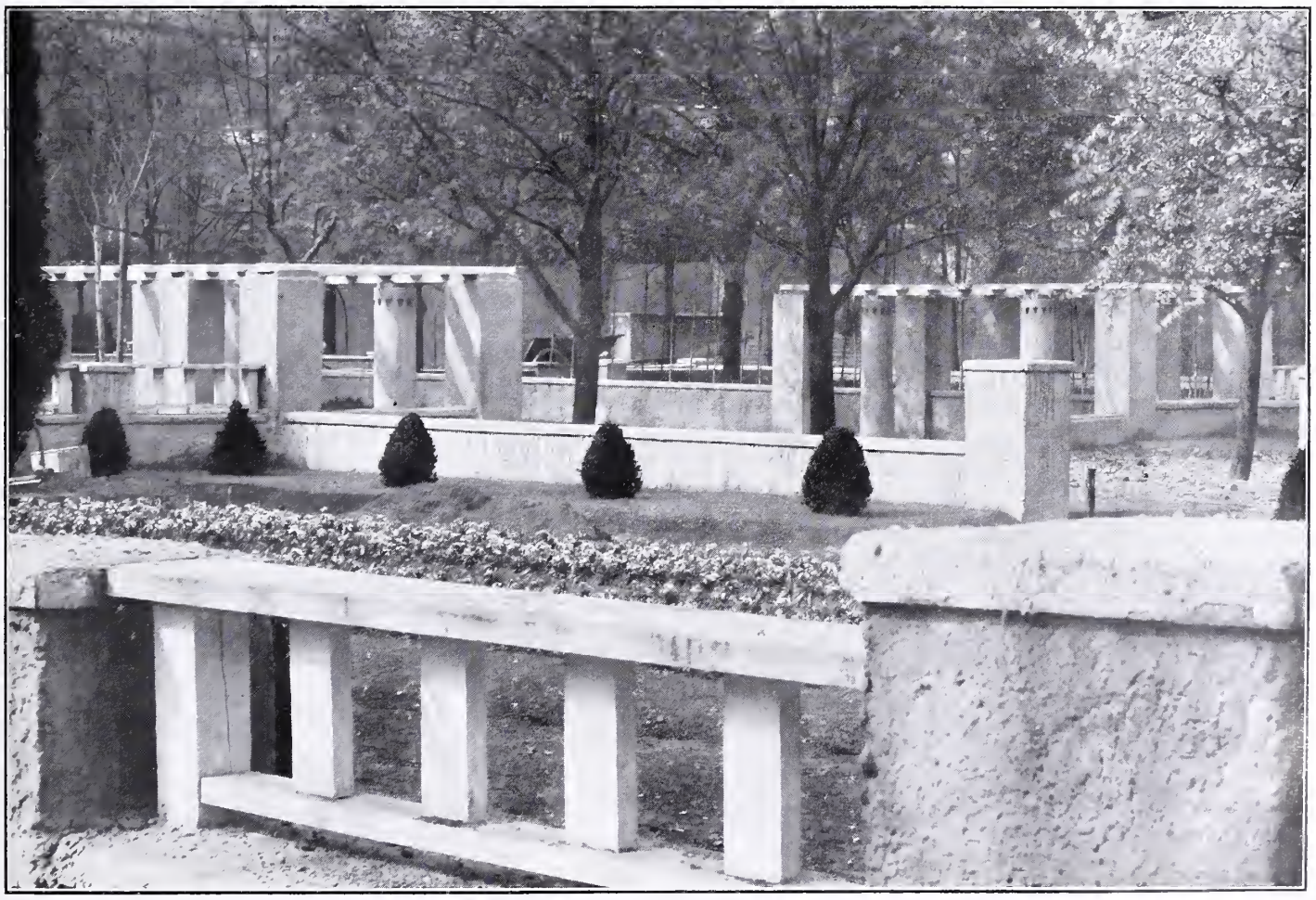


MAX LÄUGER — GARTENRAUM

MAX LÄUGER — GARTENRAUM



MAX LÄUGER — BAD

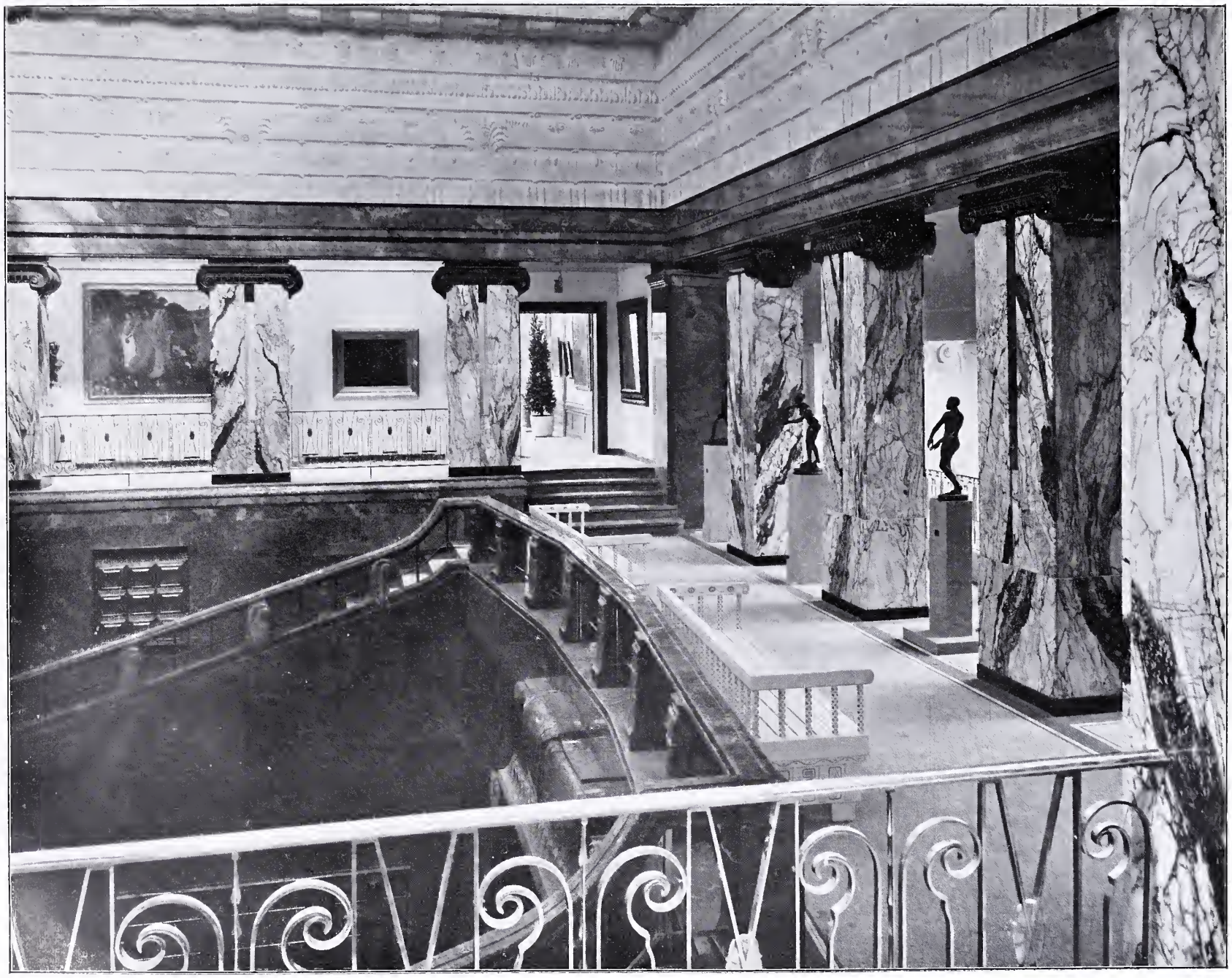


MAX LÄUGER — GARTENRAUM

HERMANN BILLING

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

HAUPTSAAL



HERMANN BILLING

PODEST DES VESTIBÜLS

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

HERMANN BILLING

PARTIE VOM VESTIBÜL

MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

BAUKUNST UND KLEINKUNST

Von H. P. Berlage in Amsterdam

Es war mir ganz anders zu Mute, als ich vor etwa zwei Jahren zum zweiten Male die italienische Grenze passierte im Vergleich zu meinen früheren Empfindungen, als ich einst zu der üblichen Studienreise nach Italien zog.

Ich sage, ganz anders zu Mute, nicht weil man mit den Jahren kunsterfahrener, denn das ist selbstverständlich, sondern urteilsreifer und daher kritischer geworden ist.

Wird doch die übliche italienische Reise wohl hauptsächlich des Studiums der klassischen Kunst wegen gemacht, und es ist daher ein schmerzliches Empfinden, wenn man als junger Student sich der allgemein gültigen Lehre hingegeben hat, und nachher selber erfahren muß, daß eben doch andere, und zwar viel stärkere Erwägungen gelten, welche das Kunstempfinden gänzlich umbilden. Denn es sind schließlich Prizipienfragen, welche einen zuguterletzt beschäftigen, und welche den Schönheitsäußerungen voran gehen sollen; denn über Prinzipien läßt sich reden, über die Schönfinderei bekanntlich nicht.

So kam es, daß die anerkannte Schönheit der Genueser Paläste mir nicht mehr dermaßen imponierte und mir sogar eine Capella Pazzi architektonisch nicht mehr so unanfechtbar schien; daß die San Marco-Bibliothek nicht mehr imstande war, mich lebhaft zu erregen, und die Gebäude der Prokuratien mich ziemlich kalt ließen.

Aber dafür kam mir das Rathaus in Siena um so schöner vor, wenn auch gewissermaßen unbeholfener, und der Or San Michele um so bewunderungswürdiger, wenn auch mit viel weniger Aufwand aufgebaut.

Denn wie gesagt, schließlich kommt man doch zum Vergleich, und dadurch zu einigen Prinzipien; und merkwürdigerweise läßt sich demzufolge beobachten, daß im selben Moment die Schönheitsverneinung eintritt, wenn jene Prinzipien nicht eingehalten sind. Denn Schönheit ist, wie gesagt, keine Gefühlssache allein; im Gegenteil, sie soll durch die Rede kontrolliert werden.

Schon Burckhardt bemerkt in seinem Cicerone, daß es bisweilen bedauert wird, daß Brunellesco und Alberti nicht auf die griechischen Tempel, statt auf die Bauten von Rom stießen.

Ich glaube dies; denn, abgesehen von der allerdings genialen Geschmacksverirrung eines Schinkel, wird doch eine natürliche Kunstentwickelung immer fußen in dem nächst vorhandenliegenden; und das waren für jene Künstler die alten römischen Reste. Nicht dies ist aber am meisten zu bedauern, sondern daß sie auch die Fehler der römischen Kunst mitgenommen haben. Denn man stellt sich doch früher oder später die Frage, wie die Römer jemals dazu kommen konnten, das Säulenschema in derartiger Weise anzuwenden.

Eine Säule ist doch prinzipiell ein Konstruktionselement, isolierter Stützpunkt, und als solcher von Ägyptern und Griechen niemals anders verwendet worden. Ja, die Säule ist nach Alois Riegl, ursprünglich sogar keine belastete Dachstütze, sondern ein frei endigender Pfosten (Zeltstange!) So wie die palmettengekrönte griechische Stele. Deshalb ist das Kapitäl ursprünglich ebenfalls nur Bekrönung und nichts als Bekrönung, und die Funktion des Vermittelns zwischen tragender Säule und lastendem Architrav wird erst viel später dem baukünstlerischen Sinn bewußt, und ein ästhetisch bedeutsamer Faktor.

Was machten nun aber die Römer? — Indem ihnen dieses Prinzip nicht einzuleuchten schien, nehmen sie die Säule aus der konstruktiven Funktion heraus, und gebrauchen sie schließlich nur als Dekorationsmaterial; entweder stellen sie sie vor die Mauer, auf einem besonderen Postament und geben ihr ein eigenes Gebälkstück; oder, und das ist wohl der allerschlimmste Fall, sie halbieren die Säule, und stellen sie gegen die Mauer, auf ein halbes Postament, mit gerade durchgehendem Gesims, oder verkröpftem Gebälkstück.

Dies ist nun vom prinzipiellen Standpunkt betrachtet sehr schlimm, ja sogar unbegreiflich, und nur zu erklären aus Gedankenlosigkeit. Diese Kunsterfindung war aber sehr praktisch, indem dadurch das Problem der vielstöckigen Gebäude architektonisch gelöst wurde. Denn dieses Schema ließ sich leicht übereinander stellen; und indem von den Triumphpforten, an welchen zuerst dieses Motiv versucht, ebenfalls der zwischengelegte Bogen mitgenommen wurde, war der mehrstöckige Arkadenbau geschaffen, in welchem dann die Arkaden eventuell Fenster werden.

Mit diesem System ist nun allerdings Großartiges geleistet worden; aber wie gesagt, prinzipiell bleibt eine solche Architektur nicht zu verteidigen.

Aber, die Römer waren keine feinfühlenden Künstler; vielmehr praktische Ingenieure; und so machen denn auch ihre Bauten den Eindruck von Ingenieurwerken, welchen eine Säulenarchitektur angeklebt wurde, um sich über das praktische Niveau zur monumentalen Architektur zu erheben. Es scheint mir aber, daß die römische Architektur eben bei dieser praktischen Ingenieurauffassung hätte bleiben sollen; um so schöner, ja um so erhabener wäre sie gewesen. Aus der ganzen römischen Baukunst kenne ich nichts großartigeres, als die lange Aquäduktenlinie durch

die Campagna; aber wie wäre sie geworden, wenn zwischen diese Arkaden Pilaster gestellt wären?

Und schließlich würde das Kolosseum wahrscheinlich viel größer und deswegen viel erhabener ausgeschaut haben, wenn diese Riesenwand nicht wieder gegliedert wäre durch die angeklebten Säulenordnungen. Das läßt sich sogar schon beobachten an den beschädigten Teilen. Es handelt sich hier, wie gesagt, um ein Prinzip, aber weil das Prinzip falsch ist, so konnte daraus zwar eine praktische und gefällige, aber keine vollkommene Architektur wachsen.

Es ist mir wirklich unbegreiflich, daß ein so feinsinniger Architekt wie Gottfried Semper, der doch wohl Verständnis hatte für die Grundsätze einer folgerichtigen Konstruktion, und in seiner Stillehre vom Anfang bis zu Ende nur dies zu betonen bezweckt, diese Folgerichtigkeit, diese Logik in der Architektur nicht gezogen hat. Im Gegenteil: er verteidigt sogar die auf vier Ecksäulen gestützte römische Gewölbekonstruktion, welche Säulen mit dem zugehörigen Gebälkstück gegen die Mauer stellt, ohne den leisesten Versuch, eine organische Gliederung zwischen beiden zu bilden, mit der Behauptung, daß die Wand nicht dazu da sei, das Dach zu tragen, sondern nur zum Raumabschluß diene.

Nun kann man diese Behauptung gelten lassen, aber dann soll auch gezeigt werden, daß immer wieder die fälschlich angewandte Säulenstellung die Schuld traf, und eine viel stilgerechtere Lösung zu erzielen ist, wie die mittelalterliche Kunst z. B. zeigt. Aber Semper redet nur in den verächtlichsten Ausdrücken über die mittelalterliche Kunst, welche ihm nur ein »starres System« ist.

Und wie kommt erst das Kapitell, womöglich das korinthische, bei der ganzen Sache weg? Es ist wirklich unglaublich, wie die ganze römische Kunst bei einer solchen, absolut unkünstlerischen Lösung beharren konnte; denn zerschneiden ist keine Lösung.

Zwar fällt hier schon die Schuld sogar auf die Griechen; denn das Prototyp des ganzen korinthischen Stils ist das Lysikrates-Monument zu Athen.

Es ist daher nicht zu viel gesagt, wenn wir den korinthischen Stil als nicht spezifisch griechisch bezeichnen. Und nun erst die Renaissance! Muthesius, in seiner schönen Schrift »Stilarchitektur und Baukunst«, sagt: Es kam die Zeit, da die antike Welt, deren Geist auch nach ihrem körperlichen Untergange in mächtiger Größe fortlebte, neue künstlerische Ideale über den Norden brachte. Die Zeit des Humanismus in den Geisteswissenschaften, der Renaissance in den Künsten, trat ihre Herrschaft an, und führte eine Blütezeit der Künste herauf, die sich bezeichnenderweise besonders in der Malerei und Skulptur zeigte. In der Architektur war sie durchaus nicht in gleichem Maße vorhanden; konnten damals in der Malerei, und in gewissem Sinne auch in der Bildhauerkunst, die neuen Einflüsse auf Vorhandenes einwirken, ein vorliegendes Frühalter zur Reife bringen, so wurde in der Architektur mit einer vollentwickelten Kunst barsch gebrochen, eine reichentfaltete Kunstüberlieferung in die Ecke geworfen. Was man dafür als Renaissancekunst erreichte, konnte doch nur ein blasses Abbild einer besseren Originalkunst sein, worüber jeder Italienreisende klar sein wird, wenn er bemerkt, wie ein einziges antikes Bauwerk, etwa das Kolosseum oder das Pantheon in Rom, die ganze Renaissancebaukunst in den Schatten stellt. So ist es: barsch gebrochen mit der mittelalterlichen Kunst, mit derjenigen, welche für die moderne, was die griechische Kunst für das Altertum war. Mit der Herrschaft der Renaissance kam nun der prinzipielle Fehler in noch viel schlimmerer Weise als wie damals zum Vorschein. Von einem Benedetto da Majano an, der zuerst an der Kanzel in Sta. Croce zu Florenz Säulen stellte, bis zu einem Fontana, also während vier Jahrhunderten, hat die Architektur sich diesen Fehler zu schulden kommen lassen. Denn dieser Fehler, dieser Sündenfall, war Ursache, daß Malerei und Skulptur sich von der Architektur getrennt haben: denn durch ihn gab die Renaissance zu verstehen, ein Stil zu sein, bei dem nicht mehr die Baukunst die Herrschaft führen sollte; denn indem sie die Dekoration in den Vordergrund schob, fing sie an, selber zu dekorieren, und hatte dabei die Hilfe der anderen Künste nicht mehr nötig.

Wenn einmal, wie gesagt, das Prinzip nicht eingehalten ist, tritt sofort auch die Schönheitsverneinung ein.

Und in der Tat! in dem Moment, als die italienische Palastarchitektur, wie ein zögernder Versuch, die ersten Pilaster in die Fassade stellt, erschlafft auf einmal der Stil, und erst recht, wenn die Pilasterfläche in möbelartiger Weise mit Ornament in einer Füllung geziert wird. Dazu kommt die unglückselige Verwendung des ursprünglich offenen Arkadenfensters, das keine besondere Ausbildung erhält, und daher immer als solches ganz vernachlässigt erscheint.

Was diese Fenster damals schon, und namentlich später, in der modernen Stilarchitektur für Unheil gestiftet haben, steht ganz belehrend in Lichtwarks Schrift: Palastfenster und Flügeltür.

Nun kann der mehr oder weniger gute Geschmack diesen Stilverstoß mildern; aber zu retten ist der Stil nicht mehr! Die Renaissancekunst ist Sache des Geschmackes, aber nicht mehr des architektonischen Stiles.

Man vergleiche den Palast Strozzi in Florenz mit dem Palast Rucellai daselbst oder dem Palast Giraud in Rom, und sofort fällt dem ersten der Preis zu, weil er stilgerechter ist, trotzdem eben die beiden anderen von feinstem Geschmack zeugen. Und jedesmal, wenn ein Stockwerk mehr in die Reformierung einbezogen wird, sinkt die Schönheit. Schließlich empfinden wir geradezu Widerwillen, wenn gar auch an das Parterregeschoß die gebräuchliche neue dorische Ordnung usw. angeheftet wird.

Es ist diese Abneigung gegen die Zerstückelung der großen Fläche, welche einen Geist wie Palladio dazu brachte, die Ordnungen nicht auf die Stockwerke zu begrenzen, sondern *eine* Ordnung durch die ganze Fassadenfläche hinaufzuführen.

Allerdings ein genialer Zug zur Wiedergewinnung der mächtigen Monumentalität und schließlich die na-

türliche Konsequenz des vorhergegangenen Verfahrens; aber befriedigt dieselbe? Offen gestanden, nein! denn, abgesehen von dem ebenfalls unrichtigen Prinzip, daß dadurch die Betonung der Stockwerke vernichtet wird, sollte man es bedauern, daß Palladio nicht dazu gekommen ist, die Ordnungen mit einem Satz zu streichen, statt sie ins Riesenhafte zu vergrößern! Das wäre noch einmal eine Tat gewesen, seines Genius würdig. Aber es scheint nun einmal in dem Geiste einer jeden Entwickelung zu liegen, daß ein System sich ganz ausleben muß, und wie Goethe trefflich sagt: Daß sogar die größten Geister mit ihrer Zeit durch eine Schwachheit zusammenhaften. Denn Palladio war ein großer Geist und seine Architektur hat die Welt erobert!

Das war selbstverständlich, denn man konnte mit ihr bei der Dehnbarkeit des Motivs das Großartigste erreichen, bis zur genialen Verrücktheit. Den Gipfel bildet die St. Peterskirche in Rom, wo der Mensch nicht dem Raum, sondern der Form gegenüber vor Kleinheit verschwindet! Und doch wirkt, trotz der Riesenhaftigkeit, bekannterweise die Architektur an sich nicht groß; bemerkt man die ungeheueren Dimensionen nicht, bis man ans Messen geht. Wenn man eben noch kurz vorher an Architektur vorbeigeht, an welcher das klassische Schema innerhalb menschlicher Schranken bleibt, sich noch gewissermaßen ästhetisch greifen läßt, und man kommt nachher vor eine Ausgabe ins Fünffache, dann faßt einen ein gewisses Grauen. Denn das Gigantische hat immer etwas Barbarisches. In dieser Angelegenheit stellt das Gefühl die Grenze, und deshalb ist eine Überschreitung des Maßvollen geschmacklos.

Diese Betrachtungen und Anschauungen bringen einen zu der Überzeugung, daß die Renaissance, als sie das Pilaster- oder Säulenschema aufnahm, unwiderruflich zum Sinken bestimmt war, eine Überzeugung, welche eine wiederholte Italienreise mir aufs neue bestätigte. Ja, ich kam sogar dazu, an jeder Pilasterstellung gleichgültig vorbeizugehen, und nur jene Architektur der Frührenaissance mit den mittelalterlich großen Mauerflächen, und dazu der Anmut der frischen verjüngten Ornamentik, mit Interesse zu betrachten. Wäre die Renaissance bei der freistehenden Säule und der ungegliederten Mauer stehen geblieben, es wäre um die Baukunst besser gewesen.

Wie wunderbar und räumlich erhaben stehen z. B. auch die ravennatischen Kirchenbauten, mit ihrer unübertroffenen Mosaikverzierung, der ganzen Kirchenarchitektur der Renaissance gegenüber.

Diese, mit ihren offenen Säulenstellungen, glatten Mauerflächen und offenem Dachstuhl, geben so echt die unverfälschte Architektur; ohne Prätension, aber eben deswegen, um so wirkungsvoller. Und dieselbe Bemerkung über die Pilasterstellung kann nicht nur in Italien, sondern in allen Ländern gemacht werden, wo allmählig das klassische Säulenschema, vom Süden aus, sich einbürgerte.

Macht sich in der holländischen Renaissance nicht sofort ein Sinken bemerkbar, wenn man z. B. ein Rathaus von Bolsward mit der Haarlemer Fleischhalle, oder die Amsterdamer Wage mit dem Haagschen Rathause vergleicht. Und dann erst, wenn nur stellenweise, zur Hebung besonderer Architekturmassen der Pilaster auftritt, wird die Sache recht stillos, weil dann erst recht die Stileinheit, die Einheit in der Vielheit in der Komposition fehlt, eine Anordnung, welche namentlich in der Barockarchitektur sehr beliebt war, und in der modernen Stilarchitektur gang und gäbe wird, sogar an Bauten von geringen Dimensionen. Die staunenswerte Großartigkeit der orientalischen Kunst liegt schließlich einzig und allein in dem Fehlen jeder Zersplitterung der Wand durch irgend welche unnatürliche Bauteile. Ja, es ließe sich sogar der Standpunkt verteidigen, daß die sonst vollkommene griechische Architektur in dieser Richtung nicht ganz ohne Vorwurf sei, indem an dem sonst prinzipiell richtigsten Tempelbau, dem Antentempel, dieselben Anten schon etwas Falsches, Pilasterartiges haben, und schließlich jede Ante zu derselben Inkonsequenz führt. Und des griechischen Genius ganz unwürdig kommen uns schließlich die Pseudoperipteraltempel vor. — In jeder Kunstperiode hat die Architektur immer einen großen Einfluß auf die Kleinkünste geübt, und zwar gegenseitig. Es findet zwischen beiden eine gewisse Wechselwirkung statt, wobei es schwerlich zu sagen ist, welche von beiden wohl die Führung hat. Gehen wir in der Geschichte der Kunstentwickelung ganz zurück, so leidet es wohl keinen Zweifel, daß die Kleinkünste als das Primäre zu betrachten sind, und daß wahrscheinlich die darin entwickelte Ornamentik nicht als direkte Kunstäußerung zu betrachten, sondern daß dieselbe eine Folge der Technik sei, aus welcher schließlich die Baukunst hervorgeht. Ja, es gibt leidenschaftliche Verfechter dieser Evolutionstheorie, an deren Spitze wohl wieder Semper steht. Er ist gewissermaßen der Urheber dieser Theorie, wie aus seinem Buche der Stil, und sonstigen Schriften, aufs deutlichste hervorgeht.

Seine Ansicht, daß die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textrin zusammenfallen, sagt, neben unzähligen anderen Erörterungen, schon genug, um zu ersehen, wie er seine Theorie des Bekleidungsprinzips, das zu allen Zeiten in der Kunst geherrscht haben soll, daraus aufbaut. Indessen hat diese Theorie auch schon Bekämpfung gefunden. Ein sehr lesenswerter Beitrag dazu ist das Buch von Alois Riegl, welches ich schon zitierte, nämlich »Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik«, es sucht darzulegen, daß diese materialistische Kunsttheorie Sempers nicht stichhaltig ist.

Wie dem auch sei, auf einer hohen Stufe der Kunst bleiben Architektur und Kleinkunst in Wechselwirkung. Das ist selbstverständlich und richtig, indem dadurch die natürliche Einheitlichkeitsäußerung im Stil entsteht, in welchem Falle aber der Herrscher, gewöhnlich die Architektur, zu tyrannisch auftritt.

Von dieser Tatsache gibt die Architektur der Renaissance ebenfalls ein drastisches Beispiel.

Nehmen wir die Möbelkunst und aus ihr den Schrank.

Bekanntermaßen ist der Schrank von den Möbeln zu allen Zeiten das vornehmste, und lediglich als ein kleines Bauwerk zu betrachten. Schlechterdings ist dies nun vielfach zu buchstäblich aufgefaßt, zum Schaden des Möbels, das heißt zum Schaden des stilgerechten Möbels.

Denn es ist wirklich ein kleines Bauwerk, ein solcher Schrank, mit vorspringenden Halbsäulen, gewöhnlich drei Stück, zwei zu jeder Seite, und eine in der Mitte. Ist nun eine hölzerne Säule mit Kapitell und Fuß nicht schon bedenklich? weil ganz der Steintechnik entnommen, wo Kapitell und Fuß als besondere Stücke aufgestellt werden, während eine solche Zusammenstellung der Holzkonstruktion ganz fremd ist. Diese Säulen sind entweder modern dorisch, ionisch oder korinthisch, stehen auf Postamenten, und tragen ebenfalls das architektonische Gebälkstück. Das wirklich komische ist aber, daß die mittlere Säule die beiden Türen trennt. Beim Öffnen der Türe aber kann diese Säule nicht stehen bleiben; denn bei dem geöffneten Schrank wäre die Säule in der Mitte ein Steh - im - Wege; also dreht sich die Säule mit der Tür weg, während Postament und Gebälkstück zurückbleiben. Ein größerer Stilunsinn ist kaum denkbar.

Um diesem Gebäude etwas Möbelartiges zu geben, wird z. B. in der holländischen Renaissance das ganze Ding auf drei Erhöhungen gestellt, vielfach in der Form von Flachkugeln.

Prinzipiell ist das nun wieder ein Unsinn, weil die Postamente, welche doch ursprünglich dazu bestimmt sind, auf dem Boden zu stehen, jetzt in der Luft hängen.

Und doch sind solche Schränke, innerhalb der nun einmal gefestigten Kunst, stilvolle Möbel.

So betrachtet, ist die Pilasterstellung in der Architektur noch besser angebracht als am Möbel.

Nein, auch in diesem Falle ist wieder die Frührenaissance die bessere, in der, mehr oder weniger, noch die gotischen Prinzipien herrschen, als das Möbel noch »ein unverrückbares System war, aus starren stabförmig gestalteten Teilen zusammengefügt«.

Mit diesem Satz fängt Semper sein Hauptstück über Tektonik an, welcher sich in diesem Verband merkwürdig anhört. Allerdings haben wir hier schon den Einfluß der neuen Kunstgedanken, denn Skulptur und Malerei waren bei der Möbelausstattung in hohem Grade beteiligt. Ein sehr krasses Beispiel des Einflusses, welchen, in schlechtem Sinne, Architektur und Kleinkunst aufeinander ausüben, bietet die letzte Periode der Renaissance, nämlich: die des Rokoko, die letzte Konsequenz des eigentlichen Dekorationsstils; »eine liebenswürdig heitere, eine leichte lebensfreudig atmende Kunst«, wie Muthesius sie nennt, welcher man in bezug auf ihre Einheitlichkeit ein hohes Zeugnis ausstellen soll. Innerhalb dieses vollständigen Kulturbildes ist die Sache umgekehrt, nämlich: der Möbelstil primär, und es folgt die Architektur ihm nach. Es ist, als ob der Möbeltischler das an Möbeln stillose Säulen- und Pilastersystem entdeckt hat, und sich von dieser, ich möchte sagen hinderlichen, der Entwickelung hemmenden Zutat um jeden Preis hat befreien wollen, und nun einen Möbelstil hervorruft, welcher, und hier will ich wieder Semper zitieren, »in der Geschichte der Künste einzig dasteht«.

»Dieser Stil bildet sich zunächst an den allereigentlichsten Möbeln, das heißt an Stühlen und Tischen heran, gewinnt aber durch die darauffolgende Übertragung auf Schränke und Getäfel auch Fuß in der Baukunst, in welcher sogar die uralte Tradition der Säulenordnungen vor dem herrschend werdenden geschweiften Tischlerrahmenwerk fast verdrängt wird, indem dieses in den Steinstil übergeht«.

»Die organische Belebung des Rahmens, als Ersatz für die nun sehr spärlich vorkommenden Gesimse, Pilaster und Säulen, ist an sich betrachtet eine höchst geniale Neuerung, von der die antike Bautradition nichts weiß, und die sich vielleicht, in einer minder spezifisch dem Zeitalter ihrer Erfindung angehörigen Weise, noch verwerten läßt«.

Also auch Semper nennt diese Neuerung eine ganz geniale, wenn Säulen und Pilaster wegfallen, oder nur sparsam angebracht sind.

Würde hieraus nicht der Schluß zu ziehen sein, daß von der ganzen Renaissance schließlich das Rokoko »prinzipiell« der einzig richtige Stil sei?

Er ist der reinste dekorative Bekleidungsstil, steht dem eigentlich konstruktiv bauenden Stile, dem griechischen und mittelalterlichen, diametral gegenüber, hat aber ein Prinzip zur Grundlage; ist innerhalb dieser Richtung ehrlich, und wie schon sprichwörtlich die Extreme einander berühren, und schließlich im Leben Halbnaturen doch eben nur halb, und daher als meinungslos sich herausstellen, verdient dieser Stil unsere vollste Bewunderung. Nicht wird, wie in der Renaissance, der Schrank ein Gebäude, sondern das Gebäude wird ein Schrank, eine Kommode sogar, in der äußersten Konsequenz der geschweiften Fassaden.

Trotzdem nun die Architektur zuletzt die Führung des Stils behauptet, sind es doch immer die Kleinkünstler gewesen, welche die verschiedenen Stile vorbereitet haben, und zwar nicht der Möbeltischler selbst oder der Metallarbeiter oder der Keramiker, sondern der Zeichner, der Entwerfer auf dem Papier.

Gerade so wie wir heute für jeden kunstgewerblichen Entwurf in jedem Material, selbst für die plastische Ausführung eine Zeichnung schaffen, uns in linearen Umrissen das Bild des fertigzustellenden Gegenstandes vor Augen stellen, ebenso und nicht anders verfuhr der archaïsche Künstler, sagt Riegl.

Ja, sogar in der Organisation der mittelalterlichen Künste scheint es nicht anders gewesen zu sein, zu welchem Gegenstand das Büchlein von Röcutzer »Von der filialen Gerechtigkeit« eine interessante Erläuterung gibt.

Während in unseren Tagen alles Denken und Tun sich sofort in bedrucktes Papier umsetzt, wurde im Mittelalter der großartigsten Unternehmungen und Erscheinungen nur mit wenig Worten gedacht, war man dafür aber umsomehr bei der Hand mit Taten. So waren denn auch die alten Meister jener glor-

reichen Bauhütten, aus welchen so viele Weltwunder hervorgegangen sind, »des Zirkels und des Rechtscheites kundiger als der Feder; in den Monumenten, welche sie aufgetürmt haben, stehen die Ansichten und Regeln, die sie leiteten, mit Werkstücklettern gedruckt.«

Aus diesem Einleitungssatz ergibt sich, daß die Konstruktionen vom Meister, welcher allerdings der Praxis durchaus mächtig war, weil er aus einer Bauhütte und nicht aus einer Akademie der bildenden Künste hervorgegangen, das heißt also vom geistigen Führer aufs Papier gebracht wurden.

Aber was die Renaissance anbelangt, steht für diese jedenfalls fest, daß nicht Baumeister die ersten Umwandlungen hervorgerufen haben, sondern Maler und Zeichner, für welche Behauptung Architekturzeichnungen von verschiedenen Künstlern wie Holbein und vielen italienischen Meistern den Beweis liefern, die aber auch sofort ersichtlich machen, wie gefährlich gerade solche Beispiele für die Entwickelung der Architektur sind, indem auf Konstruktion absolut keine Rücksicht genommen ist. Darüber gleich mehr.

Ja, sogar Dichter und Gelehrte übten Einfluß aus, indem sie durch ihre Schriften die neuen Ideen propagierten.

Ich will, um dieses näher zu erörtern, die Einleitung zu einem Aufsatz über den fröhlichen Einzug der Renaissance in die Niederlande mitteilen, eine Renaissance, welche gewiß, ich glaube dies ohne Chauvinismus behaupten zu können, zu den meist charakteristischen Kunstäußerungen gehört; eine Renaissance, welche sich weit über die Grenzen meines Vaterlandes ausgedehnt hat und deren schönste Blüten leider nicht in Holland selbst, sondern in Dänemark gefunden werden. Diese Einleitung lautet wie folgt: »Zwischen der ‚Nachfolge Christi' von Thomas a Kempis um 1420 und Erasmus' ‚Lob der Narrheit' von 1508 liegt noch kein Jahrhundert; aber die geistige Entfernung, welche diese Bücher trennt, ist eine von tausend Jahren; kein so klares Bild von einer Revolution in der Welt der Gedanken, welche sich innerhalb dieser 88 Jahre abspielt, als dasjenige, welches gekennzeichnet wird durch den Gegensatz zwischen diesen beiden am meisten gelesenen niederländischen Büchern; das eine der kurze Begriff der schulmäßigen Lebensanschauung des Mittelalters; das andere die Blüte des klassischen Humanismus.

Und in der Tat; es ist der große Rotterdamer, welcher durch seine Schriften in Holland als der Vorläufer der geistigen Bewegung betrachtet werden muß, die in Italien begann und von dort aus ganz Europa überströmte.

Und derjenige, welcher die Beschreibung liest von »Der Narrheit Hofzug«, wird, wenn er kein Fremder ist in den Werken der holländischen und vlämischen Zierkünstler und Stecher des 16. Jahrhunderts, sich davon kein anderes Bild machen können als dasjenige, was in den sogenannten »Grotesken« von Cornelis Floris, Peter van Aelst, Hans Vredeman de Vries, Petrus a Merica, Balthazar Sylvius und anderen sichtbar ist; denn was diese zeichneten mit Kreide oder Stift, schildert Erasmus mit der Feder. Seine mit Rosen bekränzte Hedone würde eine prächtige Karyatide; die auf ihren Ellbogen sich stützende Mesofonia eine ausgezeichnete Frontonbekrönung; die schlummernde Lethe eine vortreffliche Eckfüllung sein; und der schwerfällige Tryphe vergegenwärtigt neben den Bacchanten und Satyren das komische Element.

Und welch ein herrliches Mittelstück für einen der sogenannten Compartimenta, eine von den vlämischen Künstlern jener Zeit so geliebte Verzierung, das eigenartige vlämische Ornament, würde nicht seine geistreiche Schilderung, die Göttermahlzeit auf dem Olymp, abgeben können? wobei der schnellfüßige Merkur seine Diebereien und der verächtliche Priapus seine Zoten ausführt. Vulkan spielt den Narren und macht die Götter schmunzeln; Silen, der sonst den Cordoa, den Bauertanz von Lucianus, allein tanzt, macht jetzt mit Polyphem den Zyklopensprung; die schlanken Nymphen schweben barfuß um ihn herum, und die unbeholfenen Satyre versuchen Atellanen, einen Tanz wie der spanische Fandago zu hüpfen, während Pan gesalzene Liedchen singt, welche viel mehr nach dem Geschmack der Götter sind, als die Lieder der Göttinnen. — Diese Beschreibung zeigt die Propagation der neuen Kunstbewegung durch einen Gelehrten; und was nun die Propagation durch Kleinkünstler, und unter diesen auch durch Maler, betrifft, dazu möge folgendes dienen.

Schon in der Gotik findet man oft auf Gemälden, in Miniatur, auf Wandmalereien und an Holzschnittarbeit eine Art Schilder oder Bänder, welche Inschriften enthalten, Namen, Sprüche usw. Zu diesen gemalten oder geschnitzten Gegenständen nahm man Schleifen von Pergament oder Leder als Vorbild. Diese Stoffe haben die Eigenschaft, daß sie sich unter dem Einfluß von Feuchtigkeit sehr leicht einrollen und dadurch eine zierliche Kontur erhalten. Dieses ziemlich primitiven Verzierungsmotivs der Gotik bemächtigen sich die vlämischen Ornamentzeichner des 16. Jahrhunderts, und bildeten dasselbe nach dem Prinzip der Renaissancekunst um. In der Tat ist dieses Motiv ganz neu, denn in der klassischen Kunst kommt die sogenannte Kartusche nicht vor; und trotzdem ist dieselbe in Charakter und Wesen ein reines Renaissancemotiv, das mit den gotischen Bändern nur historisch zusammenhängt.

Die vlämischen Künstler dachten sich ein Schild von Pergament oder Leder, oft auch zwei Schilder, ein oberes und ein unteres, zusammen verflochten, und gaben ihnen nun die verschiedensten Formen; ergänzt mit Ornament, Masken, Ringen, Löwenköpfen, Rosetten usw.

Und diese Kartusche verbindet man nun mit allen möglichen Bauteilen, stellt sie gegen die Wand, gegen Pilaster, benutzt sie zu Bogenfüllungen usw.

Eine Folge dieser Kartusche ist die Verzierung der schon soeben genannten Compartimenta; dieselbe entsteht, wenn der eigentliche Körper der Kartusche weggelassen wird, und nur ein Netzwerk übrig bleibt.

Dieses Netzwerk dient nun als Umrahmng von Feldern oder Compartimenten, welche allerhand Grotesken, Blumenbuketts, Fruchtschnüre usw. enthalten.

Es ist dieses Ornament, welches die eigentliche Verzierung der holländischen Architektur ausmacht, und daher dem Stil das charakteristisch Nationale verleiht.

Dieses Ornament war schon 1549 durch van Aelst verwendet an verschiedenen Triumphpforten, errichtet bei Gelegenheit des Besuches von Karl V. und seinem Sohn Philipp in Antwerpen. Die Stadt war damals reich geschmückt und mit der ganzen Verzierung wurde van Aelst beauftragt.

Diese Sammlung Ehrenpforten wurden später mit einer lateinischen Beischrift herausgegeben, mit Grundrissen, Werkzeichnungen usw., eine Erläuterung, welche dazu diente, anzugeben, wie diese temporären Gebäude als feste Gebäude in Holz und Stein ausgeführt werden konnten.

Derselbe van Aelst war übrigens der Niederländische Bearbeiter des bekannten Buches über Architektur des berühmten Baumeisters Serlio.

Von einem gewissen Floris wurde die eigenartige Verzierung in einem Buche mit vielen Entwürfen propagiert; und sogar schon hier und da monumental verwendet, z. B. in Dordrecht an dem sogenannten Krankenhauspförtchen, und später durch den begabten Vredeman de Vries noch weiter entwickelt.

Er ist überhaupt derjenige, welcher mit unerschöpfter Phantasie dieses Ornament schuf, und daraus für die niederländische Renaissance machte, was die Groteske für die italienische gewesen ist.

Können wir Rafael und seine Schule vollauf bewundern, und geben seine Loggien des Vatikans in prächtiger Form, nur einen ganz kleinen Teil der italienischen Dekorationskunst, so können wir die Arbeit des soeben genannten Künstlers als qualitativ damit gleichwertig betrachten. Und was für die niederländische Renaissance ein van Aelst oder Vredeman de Vries, das war für die deutsche z. B. ein Dieterlin, was man sofort sieht, wenn man seine Architekturskizzen vergleicht mit nachher ausgeführten Arbeiten.

Es waren also Kleinkünstler und Maler, welche die neue Kunst in die Welt schafften, und so wird es wohl, mag denn auch späterhin die Architektur die führende Rolle nehmen, zu allen Zeiten gegangen sein. Von dieser Tatsache haben wir in der Architektur vollauf die Beweise und zwar nicht immer die glücklichsten. Was ist der Fall? Wir wissen doch alle, wie unmaßgebend schon architektonische Zeichnung ist; das heißt wie viel an derselben noch studiert und revidiert werden muß, bevor man zur Ausführung gelangen kann. Und je erfahrener die Hand, das heißt je mehr mit der Praxis vertraut, je weniger da zu korrigieren ist.

Desto gefährlicher um die Architektur, je freier man die Hand aufs Papier gehen läßt, weshalb denn auch die sogenannten künstlerischen Entwürfe, und zwar von jungen Leuten, die allergefährlichsten, das heißt am unausführbarsten sind. Unter ausführbar sei dann natürlich zu verstehen stilgerecht, das heißt einer logischen klaren Konstruktion gemäß, ohne falsche oder versteckte Hilfsmittel, und in natürlichem Material mit seinen besonderen Stilbedingungen. Denn nüchtern weg»machen« läßt sich leider alles!

Aber wie steht es nun, wenn Maler und Zeichner sich mit Architektur befassen, und »malerische« Entwürfe machen? Da sieht's gewöhnlich am allerschlimmsten aus, weil eben an diesen Entwürfen zwar das Malerische, aber dann im schlechten Sinn, das heißt nur auf dem Papier gedacht, aber eine logische konstruktive Lösung eben nicht vorhanden ist, indem der Maler kein Architekt, nicht das richtige Verständnis für Architektur hat. Nun waren zwar jene Meister früherer Jahrhunderte bewanderter als wir heutzutage, und in den Künsten jedenfalls vielseitiger gebildet; aber trotzdem läßt sich sogar an den architektonischen Werken damaliger Zeit klarlegen, wie weit der Einfluß der Kleinkunst und Malerei gegangen ist. Am Anfang der Stilperioden sieht man diesen Einfluß am deutlichsten, weil alsdann, sagen wir, diese Fehler sich am besten zeigen, während im Laufe der Stilentwickelung sie natürlich verbessert und dann allmählich mehr architektural ausgebildet werden. Es liegen da Beispiele zum Greifen nahe.

(Schluß folgt.)

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

DER DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-KRIEG

Von Dr. Max Osborn.

Vier Jahre nachdem in der freien Kunst die lange schon schleichende Krisis zum offenen Bürgerkriege und zur reinlichen Scheidung der Parteien geführt, hat sich nun im Kunsthandwerk die gleiche Entwicklung vollzogen: der »*Fall Muthesius*« hat den aufgespeicherten Zündstoff zur Explosion gebracht. Genau wie dort war es hier die reaktionäre Fraktion, die eine Entscheidung herbeizwang. Die Provokationen der Genossenschaftler haben vor fünfzehn Jahren in München, haben im Laufe des vergangenen Dezenniums in Wien und Berlin die Sezessionen ins Leben gerufen, haben bei den Vorbereitungen zur Weltausstellung von St. Louis den Zusammenschluß der oppositionellen Gruppen im »Deutschen Künstlerbund« veranlaßt. Nun ist auf den Weimarer Kunsttag vom November 1903 der *Düsseldorfer Kunstgewerbetag* vom 14. Juni 1907 gefolgt — zwei Daten von historischem Belang —, und wieder war es ein fehlgeschlagener Angriff gegen das Neue, Jugendliche, Zukunftskräftige, der den Stein ins Rollen brachte. Nur daß an Stelle der »Allgemeinen Kunstgenossenschaft« nun der »*Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes*« trat. Es lohnt, den geschichtlichen Verlauf der Ereignisse noch einmal im Zusammenhang festzuhalten.

Der Geburtstag der Feindseligkeiten war der 28. März dieses Jahres. An diesem Tage ward der »große Schlag« gegen den Geheimen Regierungsrat Dr. ing. Hermann *Muthesius* geführt, gegen einen der verdientesten Männer unserer staatlichen Kunstverwaltung, dessen segensreiches Wirken die lebhafte Zustimmung aller einsichtigen deutschen Kunstfreunde genießt.

Es ist in Fachkreisen allgemein bekannt, daß Muthesius, der als Gewerberat dem preußischen Handelsministerium zugeteilt ist, oder genauer: dem Landesgewerbeamt (dem die Gewerbeschulen und, seltsamerweise, auch die Kunstgewerbeschulen, mit Ausnahme der Berliner, unterstehen) seit geraumer Zeit als Beamter wie als Kunstgelehrter, in seiner Verwaltungstätigkeit wie durch schriftstellerische Veröffentlichungen und Vorträge für die Zustände im deutschen Kunstgewerbe Außerordentliches geleistet hat. Muthesius hat für die dringend notwendige Umgestaltung des Unterrichts an jenen Schulen wie für die Aufklärung des Publikums sehr viel Gutes getan. Er gehört zu denen, die bei uns in der ruhigsten, besonnensten Weise für die gesunden Prinzipien des neuen, wenn man will: des »modernen« Geschmackes eingetreten sind, die als überzeugte Apostel des Guten und Tüchtigen, das in den kunsthandwerklichen Reformen der Gegenwart steckt, ohne jeden Übereifer oder Snobismus, in Deutschland die Lehren gepredigt haben, durch welche vor allem die englische Architektur und Innenkunst seit einem halben Jahrhundert auf den ersten Platz eingerückt sind. Mehrere Jahre war er der deutschen Botschaft in London attachiert, und er hat die Zeit benutzt, um die englischen Verhältnisse von Grund aus kennen zu lernen, er hat die Resultate dieser Forschungen dann in mehreren Schriften niedergelegt, die überall als Quellenwerke ersten Ranges angesehen werden — aber er hat, als er das Studium der englischen Muster und Vorbilder für uns empfahl, wie es selbstverständlich ist, niemals sklavischer Nachahmung das Wort geredet, sondern uns auf die ungeheure Wichtigkeit der Anregungen hingewiesen, die wir der britischen Lebenskultur entnehmen können. Daraus wollte ihm nun der Vorstand des »Fachverbandes« — nicht die Gesamtheit der Mitglieder, die von dem Plänchen zunächst gar nichts erfuhren — einen Strick drehen. Und sie versuchten das, indem sie, nicht ohne Raffinement, nach altem gutem Rezept ihrer reaktionären Kunstgesinnung ein »nationales« Mäntelchen umhängten. Es war interessant, daß gerade während der Streitigkeiten in München Gabriel Seidl beim Empfang der englischen Journalisten in einer Rede im Künstlerhause betonte, daß die Münchener Architekten »die englische Baukunst hoch verehrten und das englische Haus als vorbildlich ansähen« — keine Gelegenheitsphrase, sondern ein ehrliches Bekenntnis, das nicht nur auf München, sondern auf ganz Deutschland zutrifft. Aber die Berliner Herren vom »Fachverband« suchten den Eindruck zu erwecken, als handle es sich hier bei Muthesius um eine ganz besonders »unnationale« Haltung; denn sie brauchten dies Mittelchen, um den Verhaßten beim preußischen Handelsminister und bei den Ältesten der Kaufmannschaft von Berlin anzuschwärzen. An den Minister richteten sie eine Eingabe mit dem dreisten »Ersuchen«: »*der Tätigkeit des Herrn Geheimrat Dr. Muthesius Einhalt zu gebieten*«; an die Altesten wandten sie sich, um Muthesius aus seiner Stellung als Dozent für das Kunstgewerbe an der Berliner Handelshochschule zu verdrängen.

Den Anlaß zu ihrem Vorgehen bildete die Antrittsvorlesung Muthesius' eben an der Handelshochschule, aus dem Herbst 1906, die er inzwischen auch, im Februarheft der »Dekorativen Kunst«, durch den Druck veröffentlicht hatte, und in der er über unsere einheimischen Verhältnisse nicht anders sprach, als heute alle ehrlichen Freunde der deutschen Kunst darüber

denken. Den Anlaß nur, — denn die Gründe lagen und liegen tiefer: lagen in der Tatsache, daß die Wirksamkeit von Muthesius den Herren vom »Fachverband« längst ein Dorn im Auge ist, und in der Besorgnis, dem alten Schablonenbetriebe könne in Wahrheit einmal endlich der Garaus gemacht werden, die Herren könnten ernstlich in ihren Bemühungen gestört werden, wie man wohl beschönigend sagt: den »Bedürfnissen des Publikums entgegenzukommen«. Um dem ein Paroli zu bieten, nahm man seine Zuflucht zu einem weiteren reizenden Mittel: man denunzierte die scharfe sachliche Kritik, die Muthesius den bestehenden Verhältnissen gewidmet hatte, als — »Beleidigungen« eines ehrenwerten Standes! Solch einen Geheimrat also haben Sie, Excellenz! Solch einen Dozenten, meine Herren Kaufleute! Einen Mann, der keiner nationalen Gesinnung fähig ist, und der noch dazu treue deutsche Firmen beleidigt! . . . Ohne Zweifel, eine angenehme Art der Agitation! Aber was soll man machen, wenn wirkliche Gründe nicht vorhanden sind?

Es ist immer das Gleiche: wenn ein geschmackvoller Mann seine Kraft, sein Wissen und seine Energie aufwendet, um unsere Kunstverhältnisse zu bessern, unseren Leistungen einen höheren Rang im europäischen Wettbewerb zu sichern, und dabei das Bestehende einer herzhaften Kritik unterzieht, so wendet sich der ganze Haß der Vertreter des alten Schlendrians gegen ihn. Und wenn er es dabei gar wagt, auf ausländische Zustände hinzuweisen, von denen wir lernen sollten, so ist er »undeutsch«, »der Ausländerei verfallen«, so »setzt er das Ansehen Deutschlands herab«, und was dergleichen giftige Redensarten mehr sind. Wir kennen die Weise, wir kennen den Text, wir kennen auch die Verfasser. Gerade unser *Kunstgewerbe* hat sich in der modernen Bewegung ganz eigenartig, ganz deutsch entwickelt, und gerade auf diese hervorragende und besondere Stellung unserer jüngsten kunsthandwerklichen Leistungen hatte Muthesius hingewiesen. Tut nichts, der »Moderne« wird verbrannt!

Unglaublich war es, daß die Angriffe gegen Muthesius sich unter anderem auch darauf stützten, dieser spekulierende Kunstgelehrte stehe der Praxis und ihren Anforderungen fern. Jeder Kenner weiß, wie eifrig dieser »Theoretiker«, der von Hause aus Architekt ist, gerade in der letzten Zeit am Werke war. Jüngst erst, um nur einiges zu nennen, hat Muthesius die Wohnhäuser des Gymnasialdirektors Neuhaus in Dahlem, des Barons von Schuckmann in Zehlendorf, des Geheimrats Seefeld ebendort und sein eigenes Haus in Nikolassee gebaut, die Errichtung eines Landhauses am Molchowsee bei Alt-Ruppin und die Bebauung eines ganzen Geländes in Travemünde in Angriff genommen.

Nun, alle Bemühungen halfen den Herren vom »Fachverband« nichts. Zunächst erlebten sie im Spezialfalle Muthesius eine Abfuhr nach der anderen. Schon nach wenigen Tagen hatten sie von der Korporation der Kaufmannschaft die gebührende Antwort. An diese hatten sie ganz unverblümt die Forderung gerichtet, wenn überhaupt »das Bedürfnis nach einem solchen Lehrstuhl tatsächlich vorliegen sollte« ihn *mit jemanden zu besetzen,* der *»größere Fachkenntnis und Objektivität* entwickelt, als dies dem Herrn Geheimrat Dr. Muthesius möglich zu sein scheint«. Dieser »Antrag« wurde energisch abgelehnt, und in der Begründung schrieben die Ältesten:

»Die Dozenten der Handelshochschule Berlin genießen die *akademische Lehrfreiheit* in demselben Umfange, wie die Dozenten anderer deutscher Hochschulen. Daß im vorliegenden Falle ein Mißbrauch dieser Lehrfreiheit vorliege, haben wir nicht finden können. Nach § 2 der Ordnung der Handelshochschule Berlin ist ihr Zweck: »die für den kaufmännischen Beruf nötigen und nützlichen Wissenschaften durch Lehre *und Forschung* zu pflegen«. Dieser Zweckbestimmung entspricht es, wenn ein Dozent sich nicht nur damit beschäftigt, seinen Zuhörern die bisherigen Überlieferungen seines Faches zu bieten, sondern wenn er sie auch im Wege der Forschung dazu anleitet, in richtiger Art Kritik zu üben und an der Fortentwicklung des Bestehenden zu arbeiten. Eine solche *wissenschaftlich begründete Kritik* der bisherigen Leistungen und die Aufzeigung der Mittel zur Weiterentwicklung in neuen Bahnen ist für Handel und Industrie nicht nur *nicht schädlich,* sondern *in hohem Maße förderlich, ja notwendig.* Dafür, daß dies in dem vorliegenden Falle in beleidigender Form geschehen sei, ist *keinerlei Beweis* beigebracht worden. *Über den Ton, welchen die Zuschrift gegenüber einem um das deutsche Kunstgewerbe hochverdienten Manne anschlagen zu dürfen glaubt, können wir nur unser tiefes Bedauern aussprechen.«*

Das war deutlich! Vom Handelsminister *Delbrück* ging den Herren Einsendern zunächst gar keine Antwort zu. Sie erneuerten daher am 4. Mai ihr Gesuch und baten, recht aufdringlich, um eine Audienz in der Angelegenheit. Worauf sie dann am 15. Mai auch von dieser Instanz ihren Bescheid erhielten:

»Ihre Vorstellungen gegen die Tätigkeit des Geheimen Regierungsrates Muthesius richten sich gegen wissenschaftliche Ausführungen, die er in seiner Eigenschaft als akademischer Lehrer der hiesigen Handelshochschule und unabhängig von seiner Tätigkeit als Mitglied des Landesgewerbeamtes gemacht hat. Wenn ich schon deshalb grundsätzliche Bedenken tragen muß, Ihrem Wunsch gemäß gegen diese Ausführungen amtlich einzuschreiten, *so vermag ich andererseits auch nicht anzuerkennen, daß diese Ausführungen Beleidigungen von Berufsklassen enthalten,* die ein Eingreifen von Aufsichts wegen erheischen würden.

Bei dieser Sachlage dürfte sich *eine mündliche Besprechung der Angelegenheit erübrigen.*

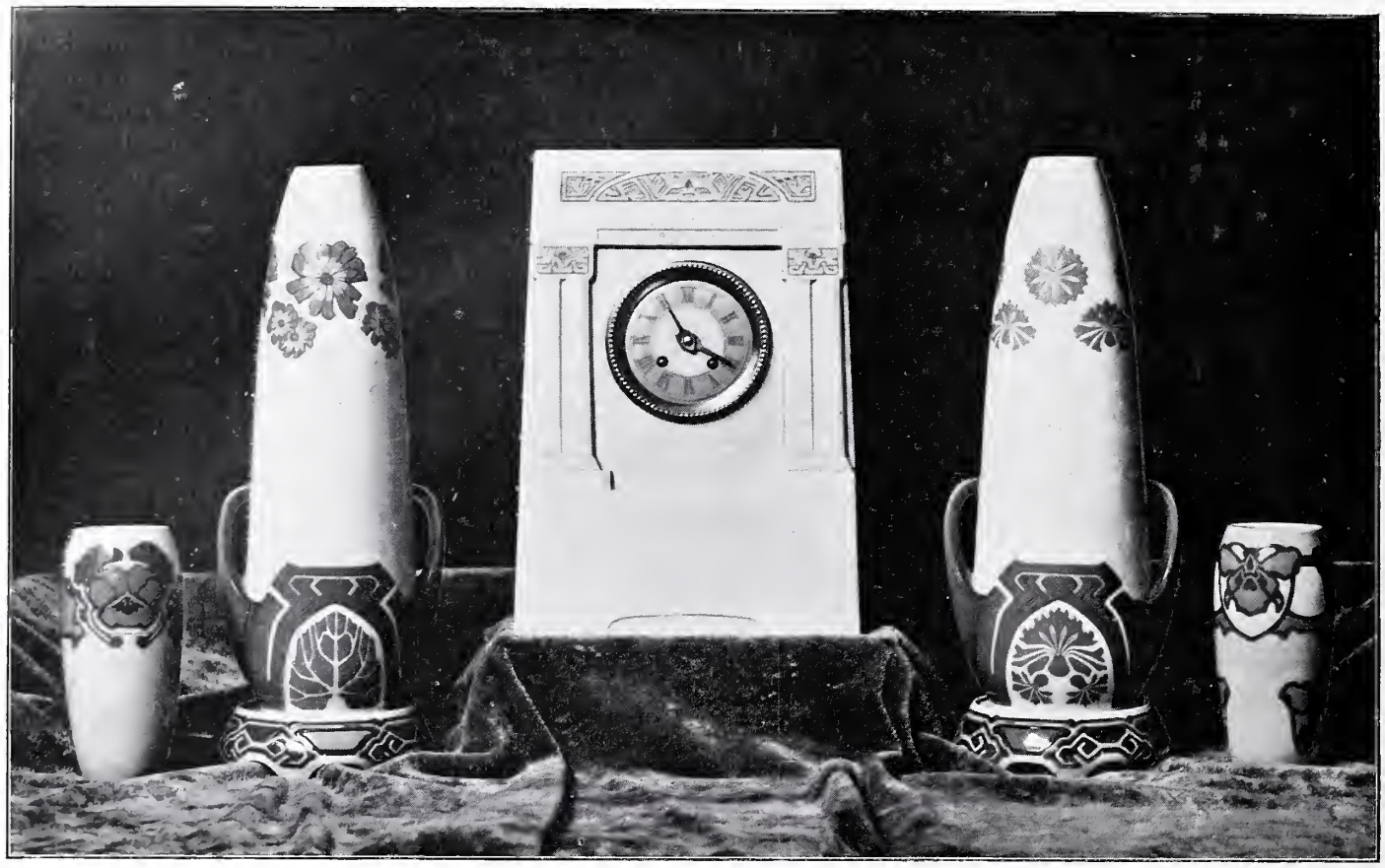
(gez.) Delbrück«.

Damit war die persönliche Seite der Angelegenheit erledigt. Nicht die sachliche. Denn schon in seinem ersten Stadium hatte der Angriff weitere Kreise gezogen, so daß die Debatten und Zwistigkeiten sofort über den Einzelfall hinaus auf das Gebiet prinzipieller und allgemeiner Fragen gerieten. Aus der Reihe der Mitglieder des Fachverbandes selbst

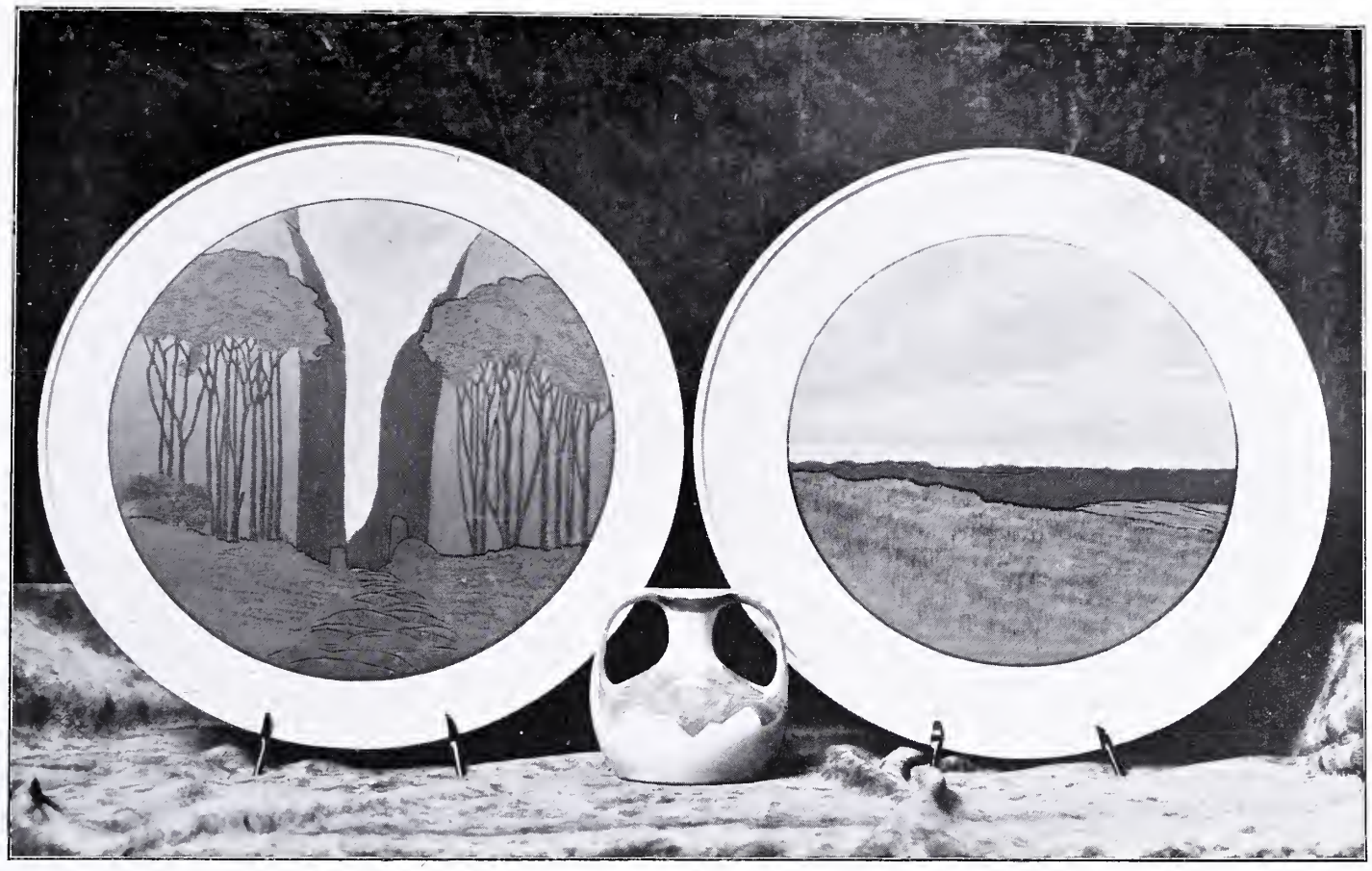
erwuchsen dem Vorstande die heftigsten Ankläger. Auf die Nachricht von jener Intrigue hin richteten die »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« im Verein mit einer Anzahl anderer Firmen eine Gegeneingabe an den Minister, in der sie der Tätigkeit des Angegriffenen rückhaltlose Anerkennung und lebhaftesten Dank zollten und der Hoffnung Ausdruck gaben, daß der verdienstvolle Mann seinem Amte auf lange Zeit hinaus erhalten bleibe, zum Segen des deutschen Kunstgewerbes, das kein Geschäft, sondern eine Volksangelegenheit sein müsse. Zugleich übermittelten mehrere angesehene Firmen aus dem Verbande, die diese Gegeneingabe nicht mitunterzeichnet hatten, dem Vorstande eine »Resolution«, die ein klares Mißtrauensvotum bedeutete. Und noch weitere Bedrängnisse entstanden den Einfädlern der Intrigue. Die Dresdener Werkstätten forderten diejenigen Firmen, die mit ihnen zusammen die Gegeneingabe an den Handelsminister unterzeichnet hatten und noch nicht Mitglieder des Verbandes waren, auf, dieser Vereinigung beizutreten. Der Vorstand aber ging in die Falle und — lehnte den Beitritt dieser Firmen brüsk ab; an erster Stelle wies er die Münchener »Werkstätten für Kunst im Handwerk« zurück, zu deren Mitarbeitern unter anderen ja auch Bruno Paul, der junge Direktor der Berliner Kunstgewerbeschule, gehört! Damit war mit aller Deutlichkeit bewiesen, daß der Fachverband den »modernen« Bemühungen gegenüber überhaupt einen Anton von Werner-Standpunkt einnimmt, daß es ihm tatsächlich nicht darum zu tun ist, einen allgemeinen Bund der deutschen Kunstgewerbler zu bilden, sondern daß sein Ziel eine *durchaus einseitige und charakteristische Interessenvertretung* ist. Mit vollem Recht konnte darum die »Hohe Warte«, die, wohl auf Veranlassung der Dresdener Werkstätten, zu Anfang Juni den ganzen Tatbestand, soweit er bis dahin vorlag, aktenmäßig darstellte, anknüpfend an jene Abweisung der hervorragenden Münchener Firma schreiben: »Es gibt in Deutschland viele Firmen, deren Aufblühen mit dem Fortschreiten der modernen Ideen im Kunstgewerbe eng verwachsen ist. Sie werden aus der Tatsache der Ablehnung einer der ersten modernen Firmen die Konsequenzen zu ziehen wissen. Sie werden jedenfalls dem »Fachverband« jetzt und in Zukunft *das Recht bestreiten, sich als die berechtigte Vertretung des Kunstgewerbes zu betrachten.* Sie werden ihm lediglich das traurige Vorrecht zugestehen, *Vertreter aller rückschrittlichen Tendenzen, eine Hemmung gesunder Entfaltung und sicheren Fortschritts zu sein.*«

Inzwischen war von den Opponenten des Vorstandes immer dringlicher der Wunsch ausgesprochen worden, die ganze Angelegenheit auf dem *Kunstgewerbetag* zu *Düsseldorf am 14. Juni* zur Erörterung zu bringen — ein Verlangen, dem der Vorstand nach anfänglichem Sträuben nachgeben mußte. Und es erfolgte die große Auseinandersetzung, in der Dr. Dohrn von den Dresdener Werkstätten, und Herr Bertsch im Namen der Münchener »Werkstätten für Wohnungseinrichtung« dem Vorstand seine Sünden vorhielten, den *Austritt* der durch sie vertretenen Firmen erklärten, dem sich auch die Nymphenburger Königliche Porzellanmanufaktur anschloß, und die *Gründung einer neuen Vereinigung* ankündigten, der neben den soeben genannten eine Anzahl weiterer Firmen beitreten werden.

Es stellt sich demnach die gegenwärtige Situation so dar, daß dem »Fachverband« ein neuer deutscher Kunstgewerbebund gegenübertreten wird, ganz ähnlich, wie seit 1903 der »Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft« der »Deutsche Künstlerbund« gegenübersteht. Damit ist die Sachlage geklärt. Dort befinden sich die Vertreter des alten Stil-Schlendrians, der uns in der internationalen Konkurrenz so schwer schädigt — hier die Vorkämpfer der frischen und zukunftsstarken Kräfte, die unser Kunsthandwerk bereits heute wieder in die erste Reihe geführt haben, denen wir die deutschen Erfolge der letzten Ausstellungen verdanken. Es scheiden sich zwei Parteien — das ist der faktische und praktische Erfolg des »Falles Muthesius«! Die eine lugt vorsichtig nach den »Wünschen des Publikums« aus, denen sie zu dienen sucht, statt sie zu lenken, tritt mit übergroßer »Duldung« für alle diejenigen ein, die unter dem Vorwand, die »alte Meisterkunst« zu üben, ein behäbiges Trotten in den ausgefahrenen Gleisen der historischen Stile und ein bequemes Ausruhen im Altgewohnten einer vorwärtsweisenden Entwicklung vorziehen, kämpft fanatisch gegen die vernünftigen Reformen und verklagt deren Vertreter als Beleidiger. Die andere Partei strebt nach einer Steigerung der gewerblichen Arbeit in Deutschland, nach einer Kultivierung des Geschmackes, nach einer neuen deutschen Lebenskultur, strebt aus dem Schlendrian der alten Stile heraus und sucht eine Formensprache, die der Ausdruck unseres Wesens ist, kurz, sie vertritt mit leidenschaftlicher Überzeugung ein Kunsthandwerk, über dessen Wegen die drei Worte leuchten, die in der Industriehalle der Dresdener Ausstellung 1906 von der Wand her grüßten: »Die Schönheit des soliden Materials!« — »Die Schönheit der gediegenen Arbeit!« — »Die Schönheit der reinen Zweckform!« Und der feste Zusammenschluß, der nun erreicht ist, wird die Anhänger des neuen Geistes im Kunsthandwerk stärker machen als je zuvor; gerade hier, wo eine innige Verbindung mit gewerblichen und kommerziellen Betriebsformen vorliegt, ist er von größerer Bedeutung als auf dem Gebiete der freien Künste, wo schließlich doch alles auf einzelne Individualitäten gestellt ist. Gewiß, auch in der Partei der Reaktionäre gibt es tüchtige Arbeiter, auf der Seite der Reformer manches Tasten und Versagen — dennoch kann kein aufrichtiger Freund der deutschen Kunst und des deutschen Lebens zweifelhaft sein, welcher Gruppe seine Sympathien gehören müssen. Es lebe die Jugend und die Fortentwicklung, der frische Wagemut und die Zukunft!



UNTERGLASURARBEITEN (SCHARFFEUER) DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN. ENTWÜRFE VON SCHMUZ-BAUDISS



UNTERGLASURARBEITEN (SCHARFFEUER) DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN. ENTWÜRFE VON SCHMUZ-BAUDISS.

NEUES PORZELLAN VON THEO SCHMUZ-BAUDISS

Von Adolf Brüning.

Mehr als bei anderen Kunsterzeugnissen muß die Schätzung keramischer Werke sich auf eine genaue Kenntnis ihrer Herstellung stützen, wenn sie nicht in dem seichten Sande oberflächlicher Urteile sich verlieren soll. Spielen doch in das Werden eines keramischen Kunstwerkes mannigfache vom Willen des Künstlers unabhängige Elemente hinein, chemische Kräfte, die launenhafte Willkür des Feuers, die Eigenschaften des Stoffes und der zu seinem Schmuck zu verwendenden Substanzen. Daß die letzte Vollendung, ja die eigentliche Schaffung nicht in die Hand des Menschen, sondern in die Macht einer unbändigen Naturkraft gelegt ist, erschwert insbesondere die Arbeit des Keramikers und entzieht sie dem leichten, schnellfertigen Urteile.

Man muß sich also ein wenig in der Werkstatt von Theo Schmuz-Baudiß umsehen, will man seinen auf der großen Berliner Kunstausstellung in einem von Alfred Grenander gestalteten feinfarbigen Raum ausgestellten Porzellanen gerecht werden. Der schon für die vorjährige Dresdener Ausstellung geschaffene Raum ist ein wenig verändert und durch neue Arbeiten bereichert worden.

Schmuz-Baudiß bedient sich bei der Dekoration seiner Porzellane bekanntlich, wie die Kopenhagener, der Unterglasurmalerei, an sich schon einer schwierigen Technik, da die färbenden Metalloxyde die hohe Garbrandtemperatur aushalten müssen, was nur einer beschränkten Anzahl von Farben möglich ist. Die Farben verbinden sich im Feuer mit dem Gefäßkörper und der Glasur zu einem Ganzen, sie liegen im Porzellan, während die in einem schwächeren Feuer auf die Glasur gebrannten Überglasurfarben, deren Farbenskala fast unbegrenzt ist, auf der Glasur als eine fremde abreibbare Schicht aufliegen. Da das schwache Feuer, das zur Entwickelung und Befestigung der Überglasurmalerei nötig ist, nicht einmal die Glasurschicht erweicht, sind chemische Einwirkungen derselben auf die Farben ausgeschlossen. Hingegen sind die Unterglasurfarben während des Schmelzens den chemischen Einflüssen der Porzellanmasse sowohl wie der Glasur und der Feuergase der hohen Temperatur ausgesetzt. Infolgedessen auch jene gedämpften weichen matten Töne, nur das Kobaltblau behauptet seine Kraft.

Da das Hartporzellan vermöge seiner außerordentlich hohen Garbrandtemperatur zur Aufnahme mehrfarbiger Unterglasurmalerei nicht geeignet ist, benutzt Schmuz-Baudiß eine von Direktor Heinecke nebst den entsprechenden Unterglasurfarben erfundene Masse, die sich durch einen schönen warmen Ton und besondere Feinheit und Durchsichtigkeit auszeichnet.

Für die dekorative Ausgestaltung dieser Masse hat nun Schmuz-Baudiß eine eigenartige neue Technik erfunden, die bis dahin auch von den Kopenhagenern nicht geübt worden ist. Auf dem leicht verglühten Gefäßkörper werden die Bilder und Ornamente eingraviert. Wie bei einer Schwarzweißzeichnung geschieht die Detaillierung durch Strichlagen bezw. durch Schnittflächen, die die Farbe aufnehmen sollen. Nachdem in dieser Radiertechnik die Zeichnung vollständig hergestellt ist, werden durch den Aerophor vermittels komprimierter Luft die Farben in fein zerstäubtem Zustande auf das in Rotation befindliche Gefäß geblasen. Überschüssige Farbschichten werden mit einem trockenen Pinsel oder Schabeisen wieder fortgenommen. Die eingravierte Zeichnung ist von vornherein durch die Lage der Schnittflächen darauf eingerichtet, die aufgespritzten Farben an bestimmten Stellen aufzufangen. Nachdem dann das Gefäß in den Glasurbrei getaucht, wird es fertig gebrannt. Im Feuer entwickeln sich die Farben und verwachsen innig mit dem Körper und der Glasur, aus der sie in fertigem Zustande wie unter einer durchsichtigen Haut in weichem Glanze hervorschimmern.

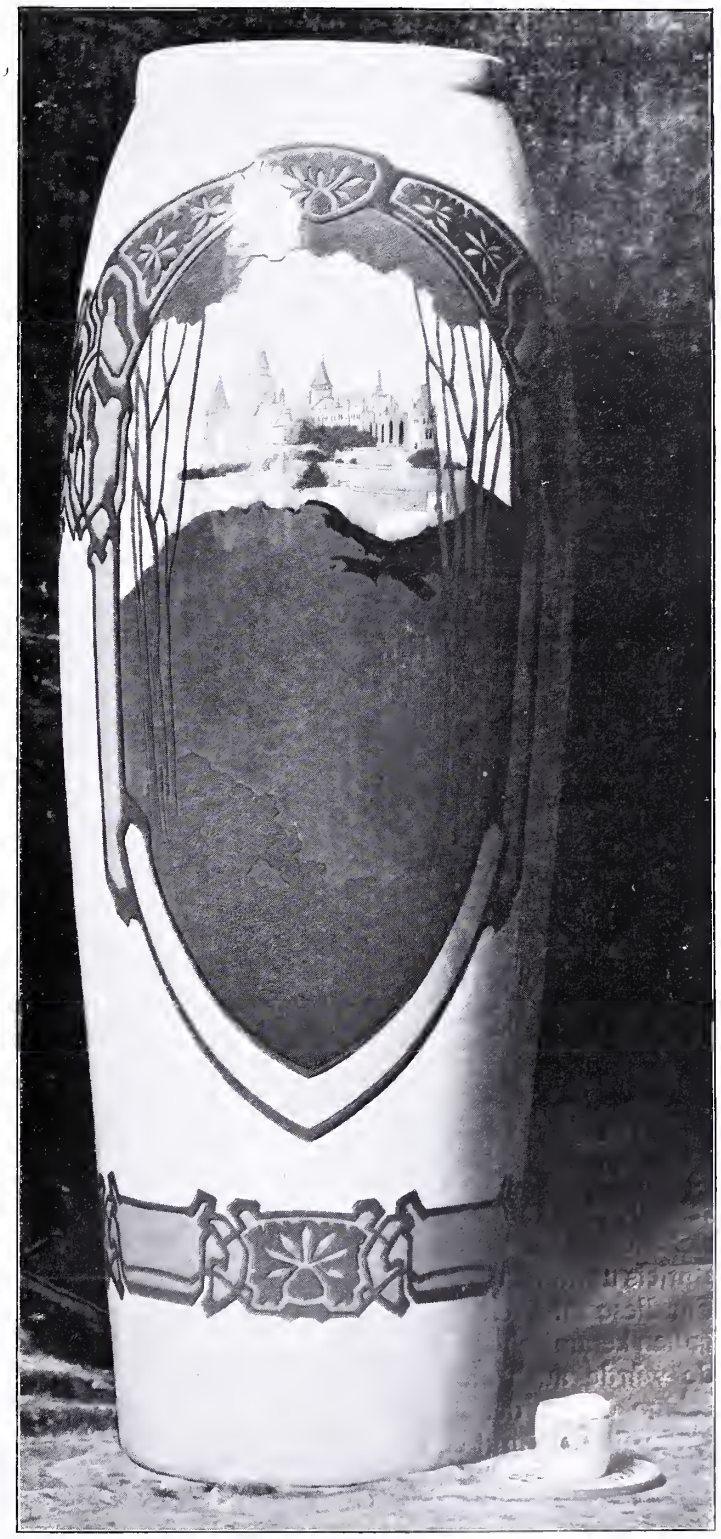
Diese Radiertechnik hat den großen Vorzug gegenüber der von den Kopenhagenern geübten Dekoration, daß dieselbe Zeichnung durch Abformen in großer Zahl vervielfältigt werden kann. Bei dem einzelnen Stück kann eine Variation durch verschiedene Farbgebung eintreten. Schmuz-Baudiß war im Anfang gezwungen, Modelle mit eingeritztem Dekor zu machen. Er konnte auf diese Weise die aus minderer Vorschulung übernommenen Arbeitskräfte ausnutzen, indem er sie bei der Farbgebung verwandte, die Form des Ornamentes war durch seine Technik festgelegt und konnte nicht verändert werden.

Sowohl in den Formen der Gefäße wie in der Ornamentik ist Schmuz-Baudiß straffer und strenger geworden. Die ausgestellten Arbeiten zeigen einen

größern Fortschritt gegenüber seinen früheren Werken. Die Silhouette der Gefäße ist wenig gegliedert, bei den meisten Gefäßen fließt ein klarer ungebrochener Kontur in schöner Linie dahin. Die Gliederung des Körpers übernimmt die Ornamentik, die, in Masse und Linie fein abgewogen, durch ihre Verteilung die Form der Gefäße hebt und die Schlichtheit ihrer Erscheinung durch ebenmäßigen Schmuck verschönert. Bei Henkelgefäßen dient die Ornamentik dazu, die aus der Silhouette heraus springenden Griffe wieder enger mit dem Körper zusammenzuziehen. Daß nicht jedes Stück gleichmäßig gelungen ist, wird man dem strebenden, fortschreitenden Künstler gern nachsehen.

Die Aufgabe, die sich Schmuz-Baudiß gestellt hatte, war die, zu vorhandenen, vorher festgelegten Raumverhältnissen Zier- und Gebrauchsgefäße, Fenster, Leuchter und anderes zu verfertigen, um zu beweisen, daß mit der Scharffeuertechnik auch schwierigere und größere Aufgaben zu lösen sind. Viele Dinge sind demgemäß zunächst von der technischen Seite anzusehen, so das Fenster, bei dem die Durchsichtigkeit des Porzellans in ähnlicher Weise ausgenutzt ist,

Vase. 1,20 Meter



Vase. Burg Hohenzollern

UNTERGLASURARBEITEN (SCHARFFEUER) DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN. ENTWÜRFE VON SCHMUZ-BAUDISS

wie bei den Lichtschirmen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so beliebt waren. Während diese aber nur eine Schwarzweißwirkung zeigen, ist das Fenster farbig gehalten. Das Fenster ist für den vorhandenen Rahmen unter genauester Berechnung der Schwindung der einzelnen Porzellanblättchen, die zuerst in leicht verglühtem Zustande geschnitten, dann farbig dekoriert, glasiert und gebrannt worden sind, komponiert. Die aus dem Brande kommenden Stücke haben genau gestimmt, es waren nur die äußeren glatten Ränder, welche zugegeben waren, abzuschleifen. Die einzelnen Blätter sind durch Verbleiung verbunden. Auch die Kronleuchter sollen die Verwendbarkeit des Unterglasurporzellans für Beleuchtungszwecke vermöge seiner Eigenschaft, auch die Farben durchscheinen zu lassen, was ja beim Überglasurporzellan ausgeschlossen ist, beweisen. Für Arbeitsräume werden natürlich solche delikaten Effekte nicht brauchbar sein, sondern nur für solche Räume, in denen es gilt, eine besondere Stimmung zu erzielen, wie etwa in einem Schlafzimmer. Die Ornamente wirken hier ein wenig kraus und unruhig, die Verwendbarkeit der Masse, die nicht einmal besonders dünn gehalten ist, ist aber für solche Zwecke klar bewiesen. Die am Gehänge der Lüster verwendeten Röhren sowie die Säulen im Wandschrank sind rein technische Artikel aus Hartporzellan, die in dieser Weise verwandt worden sind, um zu zeigen, daß man auch solche nüchternen Dinge geschmackvoll ausstellen kann. Die mit Landschaft bemalten Teller sollen nicht als Wandschmuck, sondern als stehende Dekoration für Buffets und anderes dienen. Für diese zum Teil meisterhaften keramischen Gemälde würde auch die rechteckige Form der Delfter Bildplatte sich gut eignen. Jedenfalls bietet sich für ihre Verwendbarkeit in Räumen, die aus hygienischen Rücksichten eine Bekleidung mit Fliesen erwünscht machen, oder in Baderäumen usw. ein reiches Feld.

Außer den Unterglasurdekorationen hat Schmuz-Baudiß noch zwei kleine Täßchen ausgestellt, die in reizvoller Weise mit farbigen Emailtropfen über der Glasur geschmückt sind. Sie lassen es bedauern, daß nicht auch das große Gebiet der Überglasurdekoration in der Manufaktur in die Hände schöpferischer Künstler gelegt ist. Leider ist es ja für jeden, dem die Zukunft unserer deutschen Porzellanindustrie am Herzen liegt, eine traurige Pflicht, immer wieder auf die höchst mangelhaften künstlerischen Leistungen unserer Berliner Porzellanmanufaktur, unter denen das Werk von Schmuz-Baudiß als kleine einsame Insel hervorragt, hinzuweisen. Aber bei der jetzigen Organisation ist kaum auf Besserung zu hoffen. Wenn man weiß, welche Erfolge unsere deutschen Porzellanmanufakturen im 18. Jahrhundert gehabt haben, trotzdem die verwandten Massen oftsehr unvollkommen waren, wird man die Bedeutung des Chemikers innerhalb einer Porzellanfabrik doch sehr gering anschlagen. Bei aller persönlichen Hochachtung und Wertschätzung des jetzigen Leiters der Manufaktur scheint mir der einzige Weg zu einer Besserung der zu sein, daß man an die Spitze derselben einen energischen Künstler oder kunstverständigen Mann stellt, ihn aber auch, wie einst Joseph II. den Reformator der Wiener Porzellanfabrik, Konrad Sorgenthal, mit soviel Vollmacht ausstattet, daß er in der Lage ist, den ihm unterstellten Beamten seinen Willen aufzuzwingen.

Vase. Rauhreif mit Vögeln

UNTERGLASURARBEITEN (SCHARFFEUER) DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN.
ENTWÜRFE VON SCHMUZ-BAUDISS

UNTERGLASURARBEITEN (SCHARFFEUER) DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN. ENTWÜRFE VON SCHMUZ-BAUDISS

DER NEUE HUBERTUSBRUNNEN ZU MÜNCHEN

DIE bedeutende neue Schöpfung des Bildhauers Adolf v. Hildebrand ist als besondere Ehrung S. K. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern dem Hubertusorden als dem wittelsbachischen Hausorden gewidmet und bildet einen Teil des durch spätere Errichtung einer Reiterstatue zu vervollständigenden Gesamtdenkmales für den Regenten. Auftraggeber des Kunstwerkes, das vor dem Neuen bayerischen Nationalmuseum Platz gefunden hat, war die Stadtgemeinde München, die auch Sorge getragen hat für einen entsprechenden gärtnerischen Schmuck.

Der ganze Brunnen, an dessen Werdegang auch der Schwiegersohn Adolf von Hildebrands, der Architekt Karl Sattler beteiligt ist, hat die Gestalt eines Gebäudes, in dessen architektonischer Form der Raumkünstler Hildebrand den Ausdruck deutscher Waldgefühle gesucht und gefunden hat. Raumbeherrschende Monumentalität ist die Signatur des eigenartigen Werkes, dessen künstlerische, besonders im Abendlicht verblüffende Wirkung in der Intimität der durch vornehme Mittel konzentrierten Raumstimmung beruht.

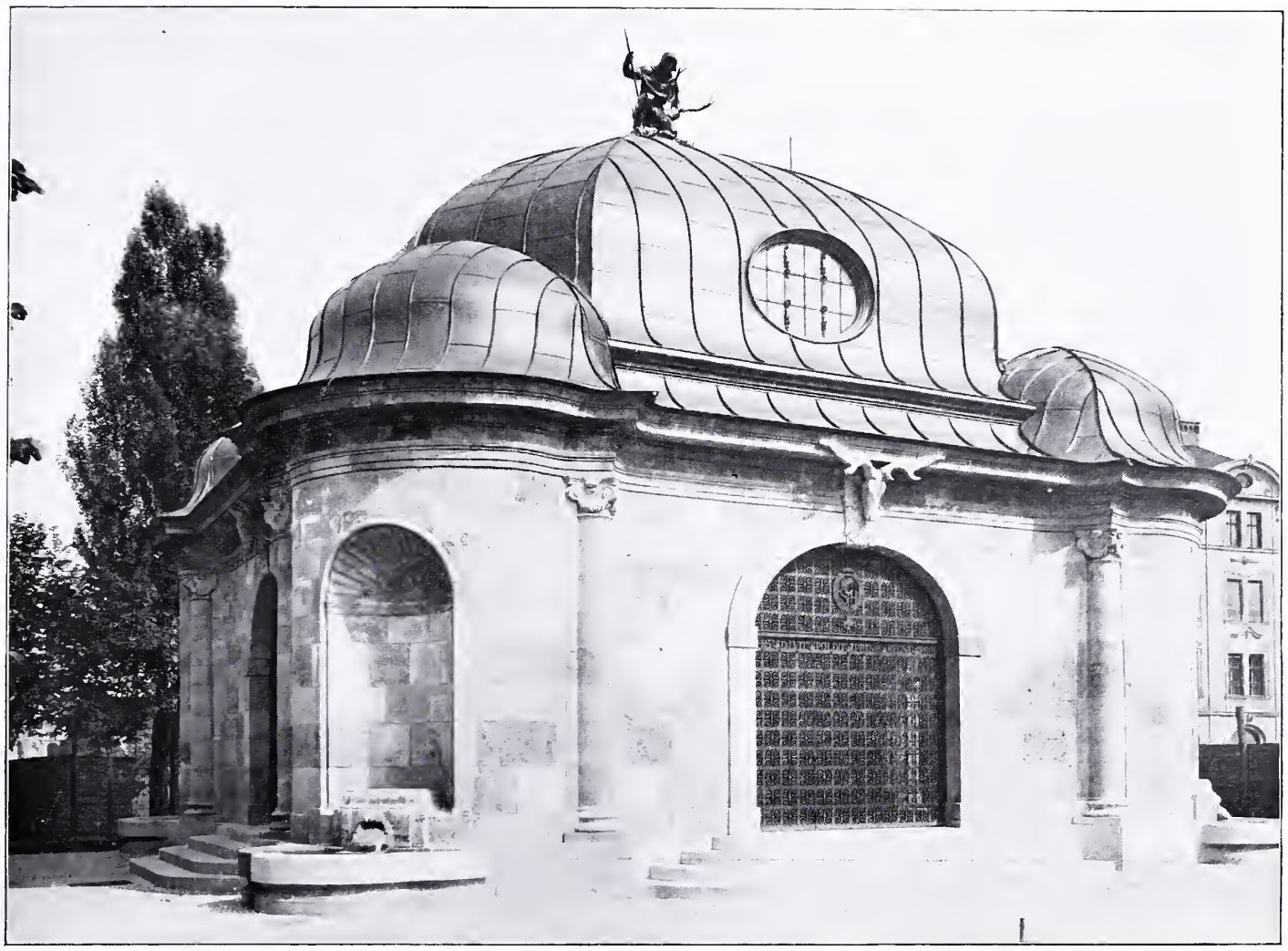
Der Kern des Gebäudes besteht aus einem sieben Meter großen ovalen Bassin, auf dessen Rand acht Säulen stehen, die eine durch ovale Fenster durchbrochene Kuppel tragen. Um das Bassin ist ein gewölbter Gang gelegt, der sich an den vier Ecken in Nischen erweitert. Diesen Nischen im Innern entsprechen die turmartigen Ausbauten an der Fassade, an deren Fußende sich Brunnenschalen anschließen, die mit den darüber befindlichen Figurensockeln und den muschelverzierten Nischen vier Brunnen bilden. Motive aus Jagd und Wald sind hier vorgesehen. Säulen bilden den Übergang von den geschwungenen Teilen der Fassaden zu den geraden, in denen die vier Tore liegen, die mit schmiedeeisernen Gittern von filigranartiger Wirkung geschlossen sind. Aller Schmuck der geraden Mauern konzentriert sich auf die Schlußsteine der Torbögen: an den zwei Längsseiten sind es Hirschköpfe mit Eichenlaub, deren Geweihe sich an das Hauptgesims anschließen, an den Schmalseiten sind es Hirschkühe mit Föhrenzweigen.

A. v. HILDEBRAND HUBERTUSBRUNNEN IN MÜNCHEN. DETAIL

Eine achteckige, von vier ovalen Fenstern durchbrochene Kuppel bildet den Übergang von der inneren ovalen Grundrißform zur äußeren rechteckigen und bekrönt den ganzen Bau, dessen Abschluß ein ornamentales Postament, die knieende Figur des heiligen Hubertus, ist.

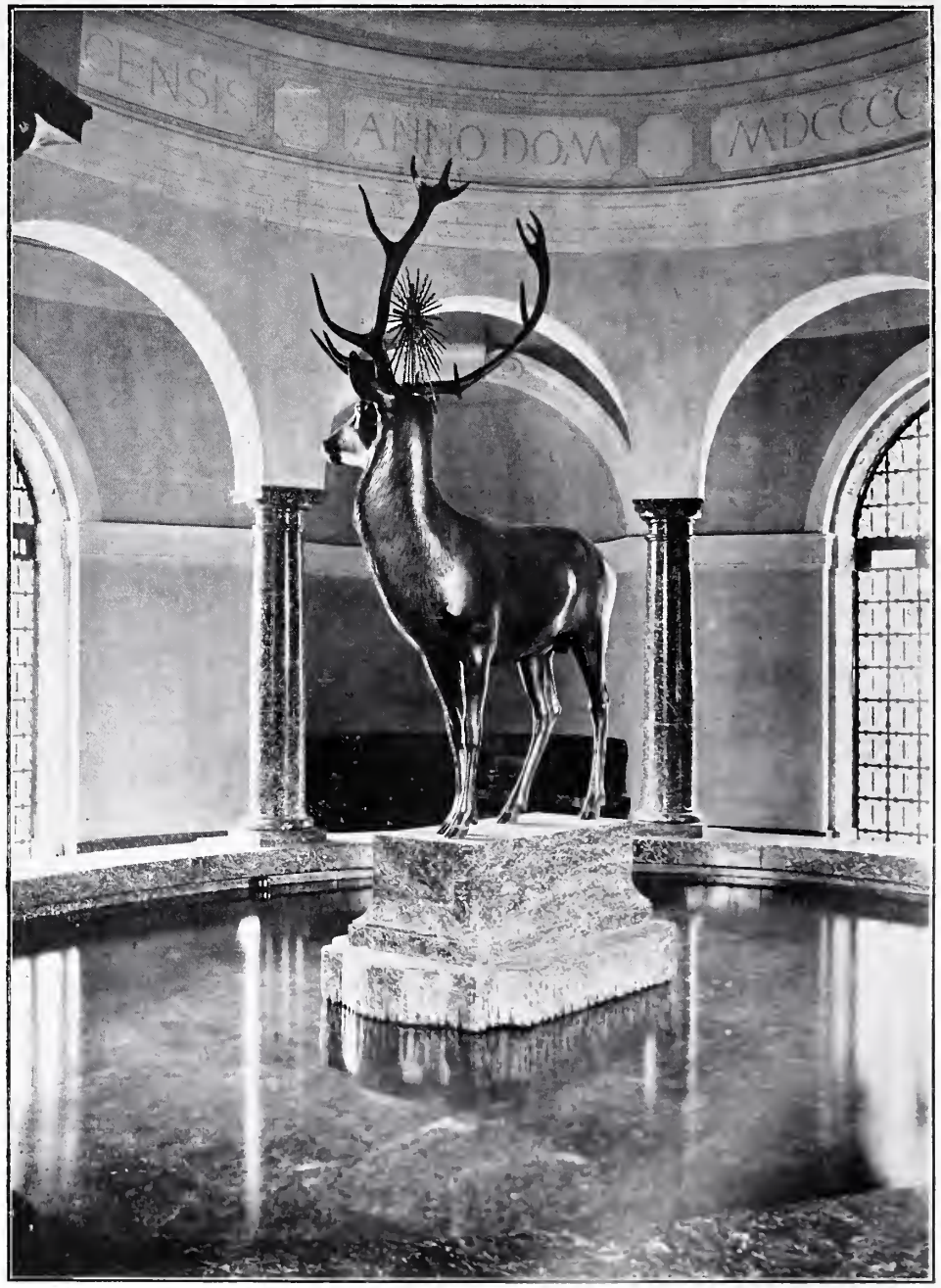
Der plastische und ideelle Mittelpunkt der ganzen architektonischen Anlage ist die Bronzestatuette des Hubertushirsches, der sich in der Mitte des inneren Bassins auf einem Marmorpostament erhebt. Durch seine Stellung ist erreicht, daß sein Geweih mit dem Strahlenkranz von der Kuppel gleichmäßig umfangen wird.

Bauausführung: Beton- und Eisenbetonarbeiten Eisenbeton-Ges. m. b. H.; Bildhauer-, Steinmetz-, Marmor-, Maurerarbeiten, Zwieslers Bau- und Steingeschäft. Putz- und Stukkaturarbeiten: Rappa & Sohn. Hubertusfigur in Kupfer getrieben von H. Kiene. Bronzeguß des Hirsches: Erzgießerei von Miller. Kunstschlosserarbeiten: Hofschlosser O. Bussmann, sämtlich in München. *G. A.*



A. v. HILDEBRANDS HUBERTUSBRUNNEN IN MÜNCHEN

Detail der Außenansicht



Inneres

A. v. HILDEBRANDS HUBERTUSBRUNNEN IN MÜNCHEN

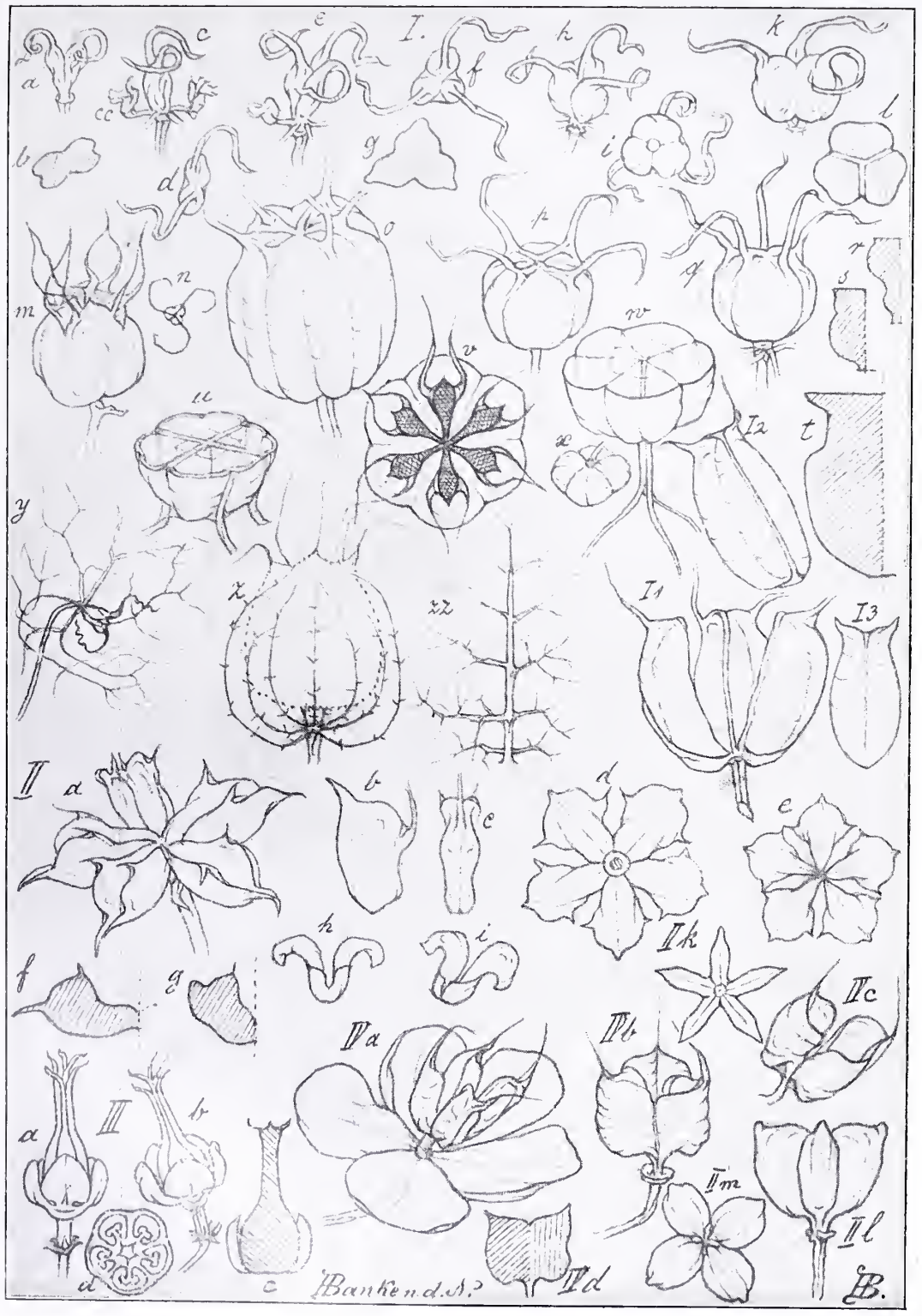
ÜBER URMOTIVE FÜR PLASTIKEN IN TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN, GEGEBEN DURCH WACHSTUMSSTADIEN VON VEGETABILIEN

Von Hermann Banke in Breslau

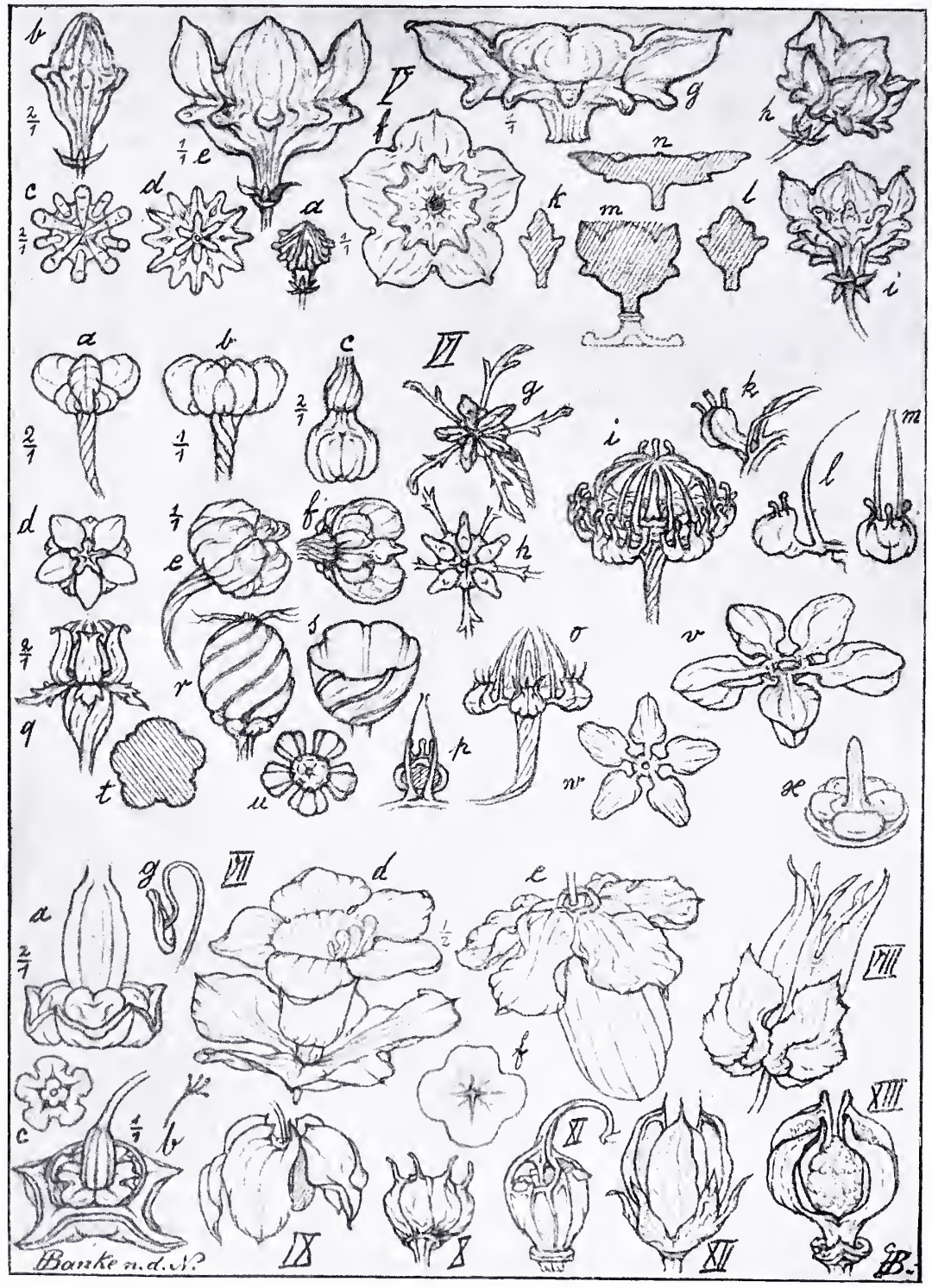
Auf der Grundlage intensiven Studiums einheimischer organischer Naturformen für den Schmuck in Verbindung mit einheitlich durchgeführter neuer Konstruktion der Zweckformen wurde im Zeitalter der Gotik ein neuer *Originalstil* geschaffen. Nicht wie im Altertum war man damals durch die Symbolik des Kults an *wenige Urmotive* gebunden, namentlich war der freien und gebundenen *Plastik* an architektonischen Bauteilen außen und innen weiter Spielraum gelassen, um das Ganze mit Menschen-, Tier- und neuen Pflanzenformen originell zu beleben. — Schon im Spätromanischen traten mehr als früher animalisch-vegetabilische Gebilde als Flach- und Hochreliefs an Sakral- und Profanbauten auf und zwar an struktiven Teilen, welche früher des freien Schmucks entraten mußten. Figurale Kleinplastiken und kunstgewerbliche Arbeiten verschiedenster Art entstanden ohne Anlehnung an alte Muster und ließen im Norden nationale Anschauungen und selbständiges Kunstempfinden in die Erscheinung treten. Die gotische Kunst ließ die überlieferten Kunstformen so weit zurücktreten, daß von einem Nachahmen derselben nicht mehr gesprochen werden konnte. Schaue um dich und kehre zur Natur als der ersten und besten Lehrmeisterin zurück! hieß es. — Und jetzt? — Analog befolgt man jene Prinzipien für das gesamte Kunstschaffen, tritt unbefangen an die Natur heran, empfindet, studiert, ahmt nach, bringt Leben und Geist ins Menschenwerk und wird zum Neuschöpfer im Großen und im Kleinen. Man kann von »gotisierender Richtung« sprechen, worin durchaus keine Abschwächung oder Herabsetzung der derzeitigen Leistungen, — etwa im Gedenken an Nachahmung — liegt. Keine Kunsterscheinung ist absolute Geisteserfindung, sondern stets ein Wiederschein angeschauter Natur. Man schafft jetzt in vielen Fällen in ganz *naturalistischer* Weise, aber der Plastiker geht mehr *realistisch-stilistisch* zu Werke. Er muß in der *Auswahl* und *Darstellung* eher kritisch und bedächtig, mehr konservativ bleiben; für ihn ist nicht alles verwertbar, was malerisch wirkt. Farbiges Material und die Bearbeitungsfähigkeit desselben legen dem Kunstgewerbler Fesseln an, weil alles solid und reell sein muß. — Durch *direkten* Anschluß aber an die Urmotive der Natur gewinnen die Gegenstände ausgesprochenen Charakter und Eigenart. Auch da ist dies der Fall, wo sich der Plastiker an den Formenkreis hält, der durch die *historischen Stilarten* festgelegt ist, und wo er bei Gegenständen für Kult- und Profanzwecke die konventionelle *Pflanzen-* und *Tiersymbolik* beachten muß. (Palme, Lorbeer, Myrte, Efeu, Granat, Rebe, Lilie, Rose, Mohn, Eiche; — Löwe, Adler, Eule, Schlange, Biene, Hirsch, Lamm, Taube, Pfau, Fisch, Delphin, Ochs, Widder, Elefant, Einhorn, Pferd.) — Die *eklektische* Schaffensweise hat man heutzutage überall da im Prinzip verlassen, wo man selbständig, dem Zuge der Zeit folgend, für den kunstgewerblichen Markt produziert. Überall aber, wo es irgend angebracht ist, verwertet man ganze Pflanzen, Teile derselben, Tiere, namentlich auch solche aus dem niederen Tierreiche, Köpfe und Bewegungsorgane von Tieren usw., um neue, selbständige und originelle Kompositionen zu schaffen. Die naturwissenschaftlichen Forschungen haben den angewandten Künsten die »Kunst in der Natur« der niedrigsten Tier- und Pflanzenwelt im Wasser gezeigt und den *Kreis der Urmotive erweitert.* Vermöge der heutigen raffinierten Technik, dem Zufluß jeglicher brauchbarer Materialien aus aller Welt und bei der Unbeschränktheit im Kostenaufwande, — wenn es zu zeigen gilt, was eine Nation, ein Land, eine Kommune, eine Firma leisten kann oder ein Großindustrieller sich selbst zu bieten vermag — werden Gesamtleistungen offenbar, welche die Altvordern in Erstaunen setzen würden. Würde z. B. ein Römer aus der altklassischen oder der Renaissancezeit jetzt einmal in den Prunksaal des Palastes der Gesandtschaft des *Deutschen Reiches* (Caffarelli) in Rom geführt — und zwar am Tage, wenn die Fensterläden geschlossen sind — und in die Mitte der Fensterseite postiert, dann alles im Nu elektrisch beleuchtet gezeigt: was würde er sagen können zu all der Pracht und Herrlichkeit? Worte würden dem alten Römer wie jedem Zeitgenossen in derselben Situation fehlen, um den seelischen Eindruck zu bezeichnen, den hier das Zusammenwirken von Kunst *und* Gewerbe im Gesamt-

überblick, von Kunst *im* Gewerbe im einzelnen hervorrufen: Blick auf den Thronsessel an der gegenüberliegenden Langwand, dann auf das Wandgemälde darüber, weiter auf die Decke, von der das »neue« Licht in ungezählten Flammen überallhin strahlt, — das Wandgemälde links; über den Prachtkandelaber links, den Thronsessel, den Kandelaber rechts hinauf zum dritten Wandgemälde der rechten Schmalwand; von da wieder Blick nach oben zur Decke, herab über das mittlere Wandgemälde zum Thronsessel zurück. Für den Jungdeutschen *muß* es da ein echt patriotisches Empfinden geben, wenn er im Augenblick zugleich daran gedenkt, daß er sich auf deutschem Grund und Boden, fern der Heimat, befindet und heimische Kunst ihn ergötzt im Lande, welches das Ziel aller Natur- und Kunstfreunde, Künstler und Archäologen der halben Welt ist. Nun — Tageslicht: — Man steht schweigend da, empfindet, bewundert. Inniges Entzücken, stolzes Gefühl ob der *deutschen freien Kunst und der Kunst in der Dekoration*. Und an anderer bevorzugter Stätte der ewigen Stadt im südlichsten Dreibundreiche verkündet die durch kaiserliche Huld gestiftete Statue unseres Goethe, wie die heutige deutsche Plastik das durchgeistigte Antlitz dieses Geistesheros, Aug' und Seele, der Mit- und Nachwelt vorzustellen vermag. Dort und hier Realismus und Idealismus, gegründet auf das Zusammenwirken *eingehendster Studien der Natur* im weitesten Sinne und germanischen Wesens, samt neuer Errungenschaften der Wissenschaft und Technik. — Uns Deutschen imponiert die Kunst des Auslandes manchmal über die Maßen. Im Inlande ist überall eine Großzügigkeit der kunstgewerblichen Betriebe zu finden, daß es schwer hält, die Kunstzentren zu bezeichnen, in welchen am meisten vollendete Werke permanent vorhanden sind, die die *Kunst im Gewerbe* eklatant vorführen. Und doch! Stillstand ist Rückgang. Zur Natur ist man zurückgekehrt, um neue Impulse zu gewinnen. Ist *alles* Gold, was glänzt? — Wird der Eindruck hier und da nicht abgeschwächt oder gar vernichtet dadurch, daß Motive, Linienführungen in labyrinthartiger Weise, gleichartige plastische Formgebilde zu oft wiederkehren, ins Schablonenhafte ausarten und schon als konventionell in der »Moderne« zu bezeichnen sind? Geht man für kunstgewerbliche Werkstattentwürfe *direkt* von der Urquelle, von den *wirklichen* Naturformen aus, um Originale zu liefern, oder sammelt man um sich allerlei Abbildungen von Naturmotiven, — die meist einseitig malerisch vorgeführt werden, — auch Mustersammlungen in Zeitschriften, Sammelwerken und Katalogen? Dem belesenen und mit kritischem Blick die Ausstellungen besuchenden Beobachter entgeht die *wirkliche* Anlehnung nicht. Darum: Immer wieder aufs neue zur Natur! Für den »Plastiker« erscheint uns das am ehesten geboten. Denn was nicht im Bilde nur, sondern in greifbarer Gestalt vor den Beschauer hintritt, wird nach Form und Farbe eingehender gemustert; es ist geeignet, eher beachtet zu werden, wenn es wertvoll und neu ist. Der Eindruck aber wird hier auch um so mehr abgeschwächt, wenn eine Natur- oder Kunsterscheinung zu oft wiederkehrt. Denn man beobachtet beim kunstgewerblichen Produkte zuerst das zugrunde liegende Urmotiv, das »Was«, dann die Konzipierung, das »Wie«. — Goethe sagt: *Bei gewohnten Pflanzen, sowie bei anderen längst bekannten Gegenständen denken wir zuletzt gar nichts, und was ist Beschauen ohne Denken«*. Wendet man diesen Ausspruch auf das an, was man zurzeit an plastischer Zier an Außen- und Innenarchitekturen findet, was man an Ausstattungsgegenständen (Mobiliar, Gerät, Schmuck für Mensch und Heim) sieht, so dürfte die Zustimmung nicht fehlen.

Darum möchten wir hier besonders den Plastiker auf *Neues in der Natur* aufmerksam machen und Motive vorführen, die wenig oder gar nicht bekannt und verwertet sind. Er hat eine schwierige Aufgabe beim Studium der Naturformen, die er als Urmotive benutzen will. Nicht nur dem oberflächlichen, malerischen Scheine nach muß er sie erfassen, sondern auch ihre inneren Lebensbedingungen muß er erforschen, die Struktur, den tektonischen Aufbau der Pflanze und ihrer Teile in bezug auf die Funktionen des Fußens, Stützens, Tragens, Umfassens, Umklammerns, des freien Abspringens von der Grundform und des freien Endigens und Ausklingens in den Raum, — ist zu studieren, damit dem entstandenen praktischen Gegenstande auf Grund der Naturgesetze *Stabilität* verliehen werden kann. Zum Ziele führt einmal das *malerische* Skizzieren der Naturformen, besonders aber das anatomische oder *zergliederungskünstliche* Zeichnen und Modellieren. — Je umfassender, andauernder und eingehender dieses Naturstudium betrieben wird, desto eindringlicher werden im Praktischen Auge, Phantasie und Verstand des Plastikers Hand dirigieren. — Hierbei legen wir ein Hauptgewicht auf das Verfolgen der *Wachstumsstadien* und Entwickelungsstufen der Pflanzen, weil dadurch die Zahl der Urmotive für die einzelnen kunstgewerblichen Branchen ungeahnt vermehrt wird. — Werden geometrische Ansichten in Horizontal- und Vertikalprojektionen, zuerst von den im unveränderten Zustande der einzelnen Phasen sich befindenden Blatt- und Blütenknospen, der Blumen und Früchte, der Stengel- und Verzweigungsentfaltungen skizziert, dann Teilabtrennungen (siehe Abb. VII a, b und c), Zergliederungen in die natürlichen Einzelorgane vorgenommen und für sich allein behandelt, auch Pflanzenschnittfiguren und Schrägansichten geometrisch und bezw. perspektivisch zeichnerisch studiert, so wird das Formen*gedächtnis* wesentlich gestärkt. Es gehört allerdings fester *Wille* zu solchen Vorstudien, die für den Fachmann berechnet sind. Die Entwürfe, welche zu folgen haben, müssen das augenfällig Interessante und wirklich Neue auch dem Laien zeigen. — Wir haben nach den Abbildungen nicht an reliefartige Dekorationen gedacht, sondern Urmotive gewählt, welche der Kunstgewerbler für Rundplastiken *vielseitig* verwerten kann in der Keramik, Tektonik, Metallotechnik und Stereotomie, insonderheit in verschiedenen Zweigen der Bijouterie. Das Studienmaterial um-



FRÜCHTE VON NIGELLA, DICTAMNUS, HIBISKUS UND HELLEBORUS



KALMIA. LOASA. COBAEA. DREI MALVACEENARTEN. SOLANUM. BUTOMUS. CAMPANULA

fassend genug kennen zu lernen und es auch zum Zwecke dauernden Gebrauchs in jeder Jahreszeit für die Praxis zu sammeln und zu präparieren, erfordert Zeit und Mühen. — Wer nach den hier (in den Zeichnungen und im Texte) bekannt gegebenen *wirklichen* Naturformen praktische Arbeiten ausführen will, sich aber z. B. Loasa, Kalmia, Diptam, die Hibiskusarten, Gossypium usw. nicht beschaffen kann, möge sich an den Verfasser wenden, der gern aushelfen wird mit seinen Präparaten, damit es nicht beim Reden bleibt; — »die Kunst besteht im Tun, nicht im Reden« (Goethe).

Bevor wir nach den Illustrationen die *Mannigfaltigkeit* zeigen, wie *dieselbe* Pflanze in den verschiedenen Wachstumsstadien immer wieder *neue* Urmotive liefert für gleiche oder neue praktische Zweck- und Zierformen, müssen wir noch auf den Unterschied hinweisen, den die frische, lebende Pflanze oder ein Teil derselben als Motiv bietet gegenüber demselben Vorbilde in getrocknetem Zustande; denn in letzterem ist die Naturform in vielen Fällen für den Plastiker am geeignetsten, weil z. B. die *Struktur* der *Oberfläche,* der *tektonische Aufbau* deutlicher hervortritt. (Es sei hier bemerkt, daß alle beigefügten Zeichnungen nach präparierten wirklichen Naturformen in Spiritus oder nach eigens getrockneten dargestellt sind). Hier ist die *Form* maßgebend. Das eingehende Studium *einiger* Naturformen erschließt den Blick für andere ähnliche Organismen, die denselben Wachstums*gesetzen* folgen. Die Pflanzenmorphologie beachtet der Plastiker so weit, als er sie für *seine* Zwecke zur Übertragung der Naturform in eine Kunstform oder eine praktische Zweckform bedarf. — Ein *tieferes* Eindringen in den abseits vom allgemeinen Wege liegenden Naturformenschatz ist vielleicht hier und da wünschenswert. Für jede kunstgewerbliche Branche wird *Neues* gefunden werden. — Die Gesetze der Tektonik müssen immer wieder wie ehedem durch die Beobachtung der Wachstumserscheinungen der organischen Natur bestätigt gefunden werden. Modifiziert werden sie durch die Rücksicht auf den speziellen praktischen Zweck, durch das Material mit seinen innern Eigenschaften sowie durch die zu verwendenden Konstruktionsmethoden bei gleichen oder verschiedenen, aber zusammenwirkenden Stoffen. Hinweise auf die Verwertung der Urmotive können nur allgemein gehalten sein. Jeder Kunstgewerbler wird auf seine Rechnung kommen, wenn er der Natur mit Liebe und wahrem, innerem Interesse sich widmet. — Ein flüchtiger Blick sei jetzt auf alle Illustrationen geworfen, ein zweiter wende sich den Nummern V und VI — Kalmia und Loasa — zu, im weiteren aber erfolge ein genaueres Eingehen, zunächst auf die Formen unter Nr. I. Da sind Wachstumsstadien der Frucht von »Nigella damascena« (Jungfer im Grün), einer Gartenzierpflanze, vorgeführt, teils nach Präparaten in Spiritus, teils nach getrockneten Fruchtkapseln gezeichnet. Sehr selten variiert die Formenentwickelung der Frucht einer Pflanze so wie hier. Nr. Ia bis d und Iy zeigen die einfachste Anlage im ersten Stadium; sie ist dem Baue nach *zweiteilig* und weist auf das Bildungsgesetz der *seitlichen Symmetrie* mit *lotrechter Symmetrieachse* hin.

In der schmückenden Kunst folgen diesem Gesetze: Akroterien, Umrahmungen, Stelenbekrönungen, Kartuschen, Anhänger, Handspiegel, Kreuze usw. Ia ist eine der beiden Vertikalansichten, Ib ein vergrößerter Horizontalschnitt an der weitesten Umfangsstelle; die Grundform des Schnittes wäre elliptisch, bei VIr und s kreisförmig. Aus Abbildung Iy erkennt man, wie die beiden Endzipfel der Frucht pfropfenzieherartig in einer Raumspirale in den Raum ausklingen und nach In erfolgen merkwürdigerweise die Windungen der noch frischwachsenden fadenförmigen Ausläufer gesetzmäßig nach rechts hin. Eine ähnliche Beobachtung machen wir bei den Loasazeen unter Fig. VI, namentlich bei den Fruchtanlagen VIr und s. (Hier denke man auch an den rechtswindenden Stengel des Hopfens, den linkswindenden der Zaunwinde, die endständigen in spiralenförmigen Wickeln stehenden Blüten der Schwarzwurz). Durch die Windungen wird richtungsvoll das Umfassen, Umschließen, Umwinden und Befestigen symbolisert. — In praktischen Ausführungen keine Willkür; Gedanken, — Gesetze! Ic ist eine schräge Profilansicht mit Anzeichen der hochinteressant geformten Honiggefäße (umgebildete Staubblätter) bei cc. Diese stehen in einem Kreise um den Grund des Pistills und bilden im vollendeten frischen Wachstumsstadium einen Kronenrand, der als Motiv in starker Vergrößerung plastisch wohl verwertet werden kann (Bijouterie?) — Aufsuchen in der Natur! — In dem Anfangsstadium der Frucht nach Ia ist diese noch eine massige, *kompakte Form* und würde z. B. ein Urmotiv für *freie Endigungen* in Metall liefern, welche die *Höhen-* und *Frontalrichtung* betonen soll. (Kunsteisengitterwerke usw.) — Obgleich die Fünf als Normalzahl auftritt (fünf Blumenblätter, fünffächerige Frucht), findet man zwei- bis sechs- (und mehr-) fächerige Fruchtkapseln. Die Formen von Ie an zeigen das *zweite* Hauptbildungsgesetz, wonach die Anordnung von Kelch- und Blumenblättern, von Gliederungen der Narben (Lilien und Tulpen für den Plastiker!), der Fruchtanlagen usw. *zentral um eine Mittelachse* erfolgt. Dabei können einzelne Formenteile seitlich symmetrisch gestaltet sein, vom Zentrum ausstrahlend (siehe IIa). In den technischen und tektonischen Künsten offenbart sich dieses Grundbildungsgesetz wohl am öftersten. (Überblicke den Stoff nach dem »Handbuch der Ornamentik von F. S. Meyer« u. a. m.). — Die Abbildungen Ie bis l lehnen sich an *drei*teilige, im Wachstum vorgeschrittene Fruchtkapseln an; sie können als Motive für massive oder hohle Formen verwertet werden, auch so, daß die Endzipfel oben wieder zusammenfließen (siehe Im) und korb- oder schalenförmige Gegenstände in verschiedenen Materialien ergeben mit entschiedener Markierung der Oberflächengliederung und weiterer ornamentaler, plastischer Auszier. Es sind in Ik, f und i Aufrisse und Grundrisse, in Ie und h Schiefstellungen, in Ig und l Horizontalschnitte vorhanden; die innere Teilung des Hohlraumes in drei Fächer durch Zwischen-

wände ist aus Il ersichtlich. Die Vierzahl tritt in den Abbildungen Im, p, u und x vor Augen; bei Ip ist die schon lederartig gewordene Kapsel geschlossen, dabei sind die fadenförmigen Endzipfel ungeteilt, während sie bei der aufgesprungenen, trockenen Frucht m in zwei Teile gespalten erscheinen, die nur am Ende noch lose zusammenhängen. Man kann von oben in die Kapsel hineinschauen und den *inneren Bau* einigermaßen erkennen. — Abbildung Iu ist ohne Künstelei aus p hervorgegangen durch Horizontalschnitt und Verkürzung der vier Anhängsel; das Oberste ist nach unten gekehrt, während bei x der abgeschnittene untere Fruchtteil auf die Schnittfigur gestellt wurde. Ähnlich wie in Iu ist in w eine fünffächerige Kapsel geteilt, der Stiel in drei Teile gespalten und zur dreiteiligen Stütze in einfachster Weise verwendet worden. In u und w sind noch die schwächeren Zwischenwände um das Zentrum angedeutet, so daß nach Entfernung der an der Körperachse liegenden Samenkörner vier große und vier kleine, bezw. fünf große und fünf kleine Behälter entstanden sind. Die Abbildungen Iu und w zeigen darnach ganz natürliche primitive Schalenformen mit Stützen, die als Motive der Verwertung und kunstgemäßen Ausbildung harren. Abbildung u gibt dem Keramiker durch den Anschluß der entstandenen Füßchen an die Hohlform Hinweise für die praktische Ausführung in gegossenem oder geschmiedeten Metall, in Terrakotta, Glas oder Porzellan. (Schalen zu verschiedenen Zwecken ohne und mit drei und mehr Abteilungen im Innern.) Abbildung Io veranschaulicht eine Schrägstellung einer geschlossenen sechsteiligen Kapsel, und Iv die Ansicht von oben auf eine geöffnete sechsteilige Frucht; hier haben sich die Endzipfel in je zwei Teile aufgelöst und strahlen zum Teil in schön geschwungenen Linien in den Raum hinein. (Vorbild für malerischen Schmuck, für plastische Brosche.) Die Abbildungen Iy, z und zz geben die fadenförmigen Stützblätter, welche sich bei ganz ausgebildeten und getrockneten Formen wie ein Gespinst um die Frucht herumlegen. Durch die vielverzweigten grünen Blättchen lugt die braune Kapsel hervor und verleiht der Naturform einen eigenen Reiz. Man denkt an filigranartigen Schmuck. Und im Anschluß an die mittelgroßen Kapseln könnten Knäufe zu Hutnadeln usw. geschaffen werden; Material: Feinmetall, Glas, Stein, Email. — Die Figuren I 1, 2 und 3 zeigen Ansichten von abgeblätterten Teilen der Fruchtkapsel, die zum Teil die inneren Scheidewände erkennen lassen. (Wie verwertest Du diese als Urmotive?) I r, s und t sind Vertikalschnitte durch die Frucht, für Keramiken zu nehmen mit entschiedenen Gliederungen der Oberfläche im Anschluß an den Horizontalschnitt Iv, vielleicht auch mit plastischer Oberflächenzier im Anschluß an die die Kapsel umkleidenden zierlichen Blättchen.

Durch diese, einigermaßen eingehende *zergliederungskünstliche* Behandlung der Frucht werden wir auf das vielverzweigte Gebiet des kunstgewerblichen Schaffens hingewiesen. Und wer in einer speziellen Technik arbeitet, wird in findiger, phantasievoller Weise noch ausgedehnter gestalten können, wenn er die ganze lebende Pflanze mit den zartgefärbten, abgetönten Kronenblättern, den Honigbehältern, den Staubgefäßen und dem Stempel *vor* der Fruchtentwickelung, die hier absichtlich allein in Betracht gezogen wurde, gründlich kennen lernt. (Eine große Oberflächlichkeit tritt heutzutage bei »Unausgelernten« und »Ausgelernten« auf. Mehr Achtung und Ehrfurcht vor der Natur! Weniger Schein und Unwahrheit, mehr wahres Sein! Weniger Surrogate, Imitationen und Vortäuschungen, — mehr Echtheit und Solidität!)

Wenden wir uns jetzt einer anderen Naturform zu. In den Figuren unter Nr. II ist die Frucht der Zierpflanze Dictamnus faxinella (Diptam) zum Urmotiv gewählt. IIa zeigt die aufgesprungene, vollentwickelte Kapsel, die in fünf Teilen auseinandergegangen ist und fünf Teilkapseln besitzt. Dagegen ist II l und m eine vierteilige geschlossene Frucht in einem Aufriß l und Grundriß m gezeichnet. IId zeigt eine geöffnete fünfteilige Frucht von unten betrachtet und IIe eine andere geschlossene von oben gesehen, IIk desgleichen in einer anderen Phase. In IIb und c wird eine geschlossene Teilkapsel in einer Vertikalansicht c und einem Seitenriß b vorgeführt. IIf und g sind Längsschnitte von Teilkapseln in verschiedenen Entwickelungsstadien. Durch IIh und i lernen wir nach zwei Ansichten die hochinteressanten *Springhülsen* kennen, welche die tiefschwarzen, glänzenden Samenkörner bergen und selbst in die Teilkapseln eingelagert sind. Sie erinnern uns lebhaft an die Akanthusfrüchte, deren Springhülsen in den Kapseln auch große Elastizität besitzen (und von denen Goethe in Italien erzählt, unter: »Störende Naturbetrachtungen«). — Auch bei Diptam weicht die Natur von der Normalzahl Fünf ab, wie aus IIa und l ersichtlich ist. Die Kunst waltet auch frei, ahmt nicht sklavisch nach. — Während bei »Jungfer im Grün« die *Höhen*richtung bei ungeteilter zentraler Entwickelung zur Geltung kam, prägt sich bei »Diptam« die *Breiten*richtung deutlich aus, der plastische Gesamtumriß würde bei IIa an eine sehr flache Schale und bei II l an eine tiefe erinnern. Wir denken hierbei auch an Zierknöpfe und sternförmige Broschen, für welche die Einzelkapseln Motive zu Metallfassungen von bunten Steinen, Glas und Email wären. Holzschnitzer werden freie Endigungen zu schaffen wissen nach geschlossenen Kapseln in frühen Wachstumsstadien, in gleicher Weise können massive Formen in Metall geliefert werden. Im Endstadium weisen die harten holzigen Kapseln (IIa) mit den drei stacheligen Spitzen auf Ausbildung in Metall hin zu Blumen, Beleuchtungskörpern. Die Proportionen sind im einzelnen sehr verschieden. Die rauhe Oberfläche hier ist gegenüber der glatten bei den Nigellakapseln auch zu beachten. (Woher rührt jene?) — (Wir denken an Käfer mit rauhen und glatten Oberflächen der Flügeldecken, als Motive für Vorstecknadeln benutzt.)

Die Abbildungen unter Nr. III gehören zu einer Hibiskusart (Eibisch). Die Fruchtkapsel ist geschlossen und zeigt im Äußeren durch die Vertiefungen, daß sie fünfgliedrig ist. Dieses ist deutlicher aus der

Querschnittfigur d zu erkennen. Neu ist hier die Wahrnehmung eines *bleibenden* fünfblättrigen Kelches, welcher die Frucht einschließt. IIIa und b zeigen in einer Aufriß- und in einer Schrägstellung Fruchtkapsel mit Kelch zugleich. IIIc ist ein Längsschnitt durch die Frucht. Er weist bezugs der Anwendung auf die Bildung einer Flaschenform hin, deren Oberfläche durch die im Querschnitt d angezeigten Einziehungen Abwechslung erhalten würde. Die in fünf Spitzen auslaufende hohe Fruchkapsel könnte mit den stehengebliebenen Kelchblättern zusammen ein Urmotiv für freie Endigungen in Metall (gegossene und geschmiedete Arbeit) bieten, bei welcher entweder die Kelchblätter nach innen gebogen würden, das *Umfassen* der Zentralform aussprechend, oder nach außen gerichtet mit Überschlag der stumpfen Spitze, zur geöffneten Kelchblume ausgebildet.

Die Zeichnungen unter Nummer IV lenken die Aufmerksamkeit hin auf ein Ranunkelgewächs: Helleborus niger (Nießwurz). Zwei Teile der Pflanze zeigt die Abbildung IVa, nämlich den stehengebliebenen großen ausgebreiteten fünfblättrigen Kelch und darin vier *einzelne* geschlossene Kapseln, sogenannte *Balgkapseln*. IVc zeigt deren zwei geöffnet. Durch ihre Gegenüberstellung tritt wieder wie bei Ia das Gesetz der seitlichen Symmetrie auf. Jede Balgkapsel ist eigenartig gebildet, und die aufgesprungene Kapsel läuft oben in *eine* Spitze aus, während eine Teilkapsel von IIa, sonderlich geformt, in *drei* scharfen harten Spitzen endigt. Im frischen, jungen Zustande liegen die Kapseln von Nießwurz dicht aneinander und deren Oberflächen sind glatt, die Endspitzen sind höher als die Kapseln und ziemlich gerade nach oben gerichtet. — In einem noch früheren Wachstumsstadium, wenn die Blume vollständig aufgeblüht ist, erhält man nach Abtrennen des Kelches und der Staubgefäße ein neues, auch in den Proportionen der Teile wohlgefälliges Motiv. Es steht dann ein Kranz von vielen kleinen Kronenblättchen — die durch ihre, von anderen abweichende Form jedermann auffallen müssen — um die Balgkapseln herum. Man muß diese Gebilde in natura sehen, um beurteilen zu können, wofür sie im Kunstgewerblichen als Vorbilder dienen können. Hier gilt besonders: Man schließe sich *direkt* an die Natur an. — IVd ist ein Vertikalschnitt durch eine getrocknete Balgfrucht. Da die Pflanze zu den Vielfrüchtigen gehört, beobachtet man nicht nur vier wie bei IIa, sondern noch viel mehr Kapseln, so daß sie im frischen, ersten Stadium ein *Bündel* bilden, welches eine schöne Silhouette besitzt. Da tritt die Bildung der Blume nach dem zweiten Grundgesetz in die Erscheinung: zentral um eine Mittelachse. Wieder ein Motiv für variierte freie Endigungen in verschiedenem Material und in Gestalt von Blumen, Rosetten, Knöpfen, Zapfen, Schmucknadeln usw. Es würde in einzelnen Fällen die Fünfzahl mit der Dreizahl (fünf Kelchblätter und Vereinigung von drei Kapseln) zusammenwirken können. — Auch der *Balgkapselstern* von Caltha palustris (Sumpfdotterblume) mit aufgesprungenen Kapseln und daraus hervorguckenden Samenkörnern würde ein brauchbares Motiv liefern, z. B. für eine sternförmige Brosche. (Metallfassung, Perle in der Mitte, Email und bunte Halb- oder Ganzedelsteine innen, mit entsprechender Grundlage, die das Ganze aufnimmt.) Überhaupt sind Fruchtformen mit bleibendem Kelche für plastische Arbeiten gut verwendbar. Dafür würde noch besonders Nuphar luteum (gelbe Teichrose) zu empfehlen sein.

Unter Nr. V und VI sind zwei, wohl wenig bekannte Naturformen zwecks größerer Beachtung vorgeführt. Sie lassen augenscheinlich in den einzelnen Wachstumsstadien große Veränderungen der Form und Eigenartigkeit in der plastischen Ausbildung der Oberflächen erkennen. Nr. V bietet Beispiele für den Entwickelungsgang der *Blumenkrone* einer Kalmiaart (latifolia), welche zu den Heidekräutern gehört. In den ersten Phasen als *Blütenknospe* zeigen sich Formen wie a, b, c und d; die Blüte ist noch ganz geschlossen, zeigt aber sehr deutliche *Erhabenheiten* in abwechselnder Weise rundum. Va ist Schrägansicht, Vb vergrößerter Aufriß, Vc und d sind Grundrisse. Die Figuren k und l sind Vertikalschnitte zu verschiedenen Zeiten des Wachstums. — Aufgeblüht zeigt sich die Blume in einem mittleren Stadium etwa wie g, h, i und f in verschiedenen Stellungen, und zwar im Profil wie e, im Grundriß (Untersicht) wie f, in Schrägstellungen wie h und i und im Vertikalschnitt wie m. — Ein Endstadium der Blumenkrone, in welchem sie schon vom Stengel abfällt, ist durch die Figur Vg im Aufriß und in Vn in einem verkleinerten lotrechten Durchschnitt gegeben. — Offenbar ist die Blume nach Ve napfförmig und nach Vg und n zuletzt ganz flach und tellerförmig. Die Aufmerksamkeit müssen wir bei dieser Blume besonders der Oberflächenbildung zuwenden in jedem Wachstumsstadium. Es zeigen sich ringsum (10) *Buckel* in *alternierender Reihung* unter den Zacken und Buchten des Kronenrandes angeordnet. Fünf Buckel verlaufen sich in Rücken, die nach den Kronenzacken hinstreben, die anderen dazwischenliegenden gehen sanft in die Oberfläche über, nach den Buchten zu. Nach unten flachen sich alle Buckel ab zur Trichterform am Grunde; denn wir haben eine *verwachsenblättrige* Blumenkrone vor uns. Den auf der Außenfläche sichtbaren Buckeln entsprechen im Innern der Blume Vertiefungen, in welchen die Staubbeutel der Staubgefäße lagern. — Im Hinblick auf die praktische Verwertung im Kunstgewerbe denken wir wohl vornehmlich an tiefere und flachere Schalen im Anschluß an e und g, ausgeführt in Kristallglas oder Feinmetall. Im ersteren Falle würden die geschliffenen Buckeln reichen Glanz ausstrahlen, der Saum würde eine eigenartige Ausbildung zulassen, abgesehen von der Anwendung farbigen Glases. Und welche originelle Ausbildung gestattet das Feinmetall bei gleichem oder verschiedenem? — Fayencen, Majoliken und Porzellanen können auch in Betracht gezogen werden. — In den Stadien a oder b (niedriger oder höher) finden wir Vorbilder für zierliche Nadelknöpfe, Bommeln der Anhänger und andere Schmucksachen aus verschiedenem Material, einfach und zusammengesetzt nach Form und Farben. — In einem Stadium der Blume zwischen Abbildung

Vb und Ve finden wir ein Motiv für Beleuchtungskörper. — Erwähnt seien noch die wohlgeformten Blüten anderer Heidesträucher: Preißelbeere, Heidelbeere und Rauschbeere. — Die *Früchte* von Kalmia sind fünffächerige, fünfklappige Kapseln. Von allen hier durch Zeichnungen erläuterten Pflanzenformen sind die unter Nr. VI am kunstvollsten gebaut und sie erweisen sich darum für Schmuckkünstler zu Juwelierarbeit in Silber und Gold, Edelgestein, Perlen und Elfenbein als Vorbilder am ergiebigsten. Mit eingehendem Kennen, Phantasie und Empfinden für Formen und Farben muß sich das geschickteste Können verbinden, damit recht Gediegenes zustande kommt; — keine Künsteleien, sondern wahre Kunstgegenstände.

Zwei Arten der Loasaceen (Brennwinden), L. lateritia und cajofora, kommen in Betracht. Da wir vorbedachtermaßen anatomisch zu Werke gegangen sind, müssen wir uns in Gedanken die Blume, um die es sich zunächst handelt, zusammensetzen. Abbildung VIv stellt die am Grunde verwachsenen Blumenblätter dar; die einzelnen sehen muldenförmig aus. In den Vertiefungen liegen in einem gewissen Stadium die Staubgefäße mit den Staubbeuteln eingelagert. Auf diese Blumenkrone denken wir uns den oberen Teil von VIo gesetzt, so daß die Mittelachsen ineinanderfallen. Für die Abbildung o würde also darunter die Abbildung v anzusetzen sein. Im *frischen* Zustande tritt an die Stelle von o die Abbildung i. — Schauen wir sofort auf Abbildung g und h, da sehen wir die geschlossene junge Knospe mit Stützblättchen als schöne plastische Sternform. (Was gestaltest Du daraus?) — Ein großes Gewicht legen wir auf die Erläuterung der inneren Blütenteile VI i, l, m, p, k und o. Diese fallen bei näherem Betrachten der frischen Blume am meisten durch den eigentümlichen Bau in die Augen. Es sind fünf kronenartig umgebildete Staubblätter (Staminodien), die einzeln durch die Ansichten m, l, p und k näher gekennzeichnet sind. Sie stehen in einem Kreise auf dem Blumenkronenrande zwischen den fünf Kronenblättern (Abb. v von oben, Abb. w [verkleinert] von unten gesehen). Innen strecken sich je zwei zugespitzte Fäden gebogen nach oben, um oben über oder unter dem Ende des Griffels zusammenzukommen, so daß das Ganze etwa kegelförmig abschließt. Der vergrößerte Teil x kann für sich allein als Motiv gelten. —

Die Abbildungen VIa und b sind zwei Vertikalansichten von Knospen, e und f kennzeichnen schiefe Stellungen; d ist ein Grundriß zu a, und c eine andere geschlossene Knospe nach unten gekehrt. Alle Knospen bieten viel Abwechslung durch die Erhabenheiten der Oberfläche, und darum sind sie wohl als Urmotive für plastische Kunstarbeiten in Vollkörpern geeignet. Abbildung VIq zeigt Loasa lateritia in einem anmutigen Wachstumsstadium nach abgetrennter Blumenkrone; die Nebenkrone (Honigbehälter) tritt deutlich in die Erscheinung. Hier ist auch die Fruchtanlage mit den spiralen Rinnen zu beachten; r, s und t geben Aufschluß über die Fruchtentfaltung in einem höheren Studium. Die Ansicht s und der Querschnitt t lassen die größeren und kleineren Wulste der Oberflächenbildung erkennen. Die Gesamtkörperform ist nach Abbildung VIr etwa ein Ellipsoid. — Abbildung s vergleiche man mit Abbildung Iu und Iw. — Abbildung VIu ist der Grundriß einer Knospe. — Es sei nochmals hervorgehoben: Kalmia und Loasa verdienen seitens der Kunstgewerbler die größte Beachtung. Die Zeichnungen lassen nur ahnen, welche Anregungen für Kunstschaffen hier vorhanden sind. — Selbst suchen und spähen, sammeln und darnach neuschaffen gilt für diesen Formenkreis.

Die Figuren unter Nr. VII sollen auf die kletternde Zierpflanze Cobaea scandens aufmerksam machen. Abbildung d zeigt eine Blume verkleinert mit Kelch und verwachsenblättriger Blumenkrone, welche an Campanulaarten erinnert. Die Kelchlappen wurden beim Präparieren in Sand zurückgeschlagen und ausgebreitet, im frischen Zustande liegt der Kelch *an* der Blumenkrone und verdeckt diese im unteren Teile. Abbildung e veranschaulicht ein Endstadium, nämlich die Fruchtkapsel mit stehengebliebenem Kelche, f ist eine Ansicht der Frucht von oben und läßt die innere Gliederung in vier Teile erkennen. Normalzahl: fünf. — Bezugs der Verwertung denkt man am ehesten an Beleuchtungskörper und Metallblumen. — Die Figuren a und b sind Ansichten von Teilen am Fruchtboden. Dafür wurden Kelch und Blumenkrone im frischen Zustande scharf abgeschnitten. (Spirituspräparat). Auf diese Weise ergab die im Entstehen begriffene Fruchtkapsel mitsamt den plastischen Formen am Grunde ein wohl interessantes Motiv für freie Endigung mit hohem Mittelstück in Metall oder für plastische flache Rosette bei abgestumpfter und abgerundeter Fruchtanlage. Abbildung c ist Grundriß einer Anlage ums Zentrum. —

In den Abbildungen VIII bis XIII geben wir nur je eine Ansicht in möglichst anschaulicher Stellung von interessanten trockenen Fruchtkapseln. Nr. VIII, XII und XIII gehören zu den Malvaceen. Die Form VIII (Malope trifida) besitzt drei Stützblätter und eine fünfzipfelige Samenhülle. Die Gestalt dieser Fruchtteile weist zunächst auf gehämmerte Metallarbeit hin. — Nr. XII ist eine hier in drei Teilen aufgesprungene Hibiskusart (H. syriakus), Eibisch. Geschlossen zeigt die Kapsel eine *gewellte* Oberfläche, die Grundform ist etwa ein Ellipsoid. Die Kapsel wird im Grunde umschlossen von einem verwachsenblättrigen Kelche mit spitzen Zacken und runden Buchten. Der *Neben*kelch, welcher sehr schmale Blättchen besitzt, ist hier abgetrennt, weil er für den Plastiker weniger Bedeutung hat. Nr. XIII ist eine in vier Teilen aufgesprungene Kapsel von Gossypium herbaceum (Baumwollstrauch). Eine *unreife,* noch geschlossene Kapsel wurde eigens getrocknet und es entstand, bei Abtrennung der drei Stützblätter des Kelches und der Kronenblätter, diese eigenartige Form. Die weißen, noch kompakt zusammenliegenden Baumwollfasern gucken aus den bräunlichen festen Teilen der Kapsel hervor. Darnach müßte nach Wahl zweckdienlicher Materialien für die inneren Teile z. B. eine originelle Hutnadel gewonnen werden können; auch die Drei-,

Fünf- oder Mehrteiligkeit der Kapsel kann maßgebend werden. —

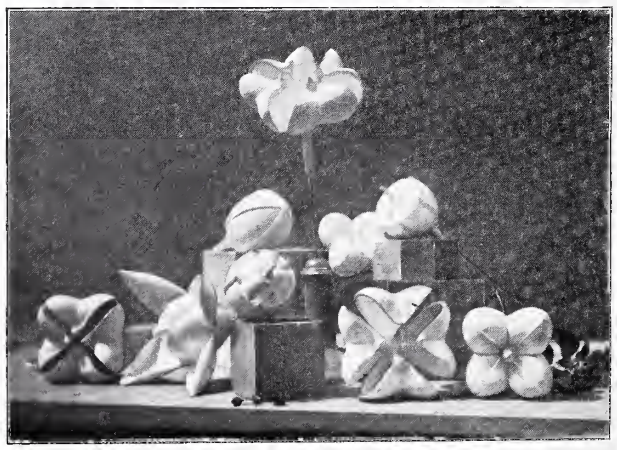
Nr. IX gehört zu den Solanumarten (Nycandra physaloides). Hier ist der bleibende Kelch getrennt fünfblättrig, glatt und lederartig. Die Fruchtkapsel ist kugelig und springt am Grunde oben auf, wobei sich ein schön zerteilter Saum bildet, der vorbildlich werden kann, z. B. beim Formen eines Standgefäßes (Reservoirs). Auch die durch die Kelchblätter gebildete *geschlossene* Form — ähnlich wie bei Physalis Alkekengi, Judenkirsche — in einer früheren Phase kann als Urmotiv verwendet werden. —

Nr. X soll aufmerksam machen auf die Fruchtkapsel von Butomus umbellatus (Blumenbinse) als Motiv für Keramiken in Metall, Porzellan, Steingut usw. im großen und Schmuckgegenstände im kleinen ausgeführt. Umrißform, plastische Oberflächenbildung bei Geschlossenheit der vielen Einzelabteilungen der Fruchtkapsel (hier sieben) sind im frischen und im getrockneten aufgesprungenen Stadium gleich beachtenswert!

Nr. XI endlich macht mit der Fruchtkapsel von Campanula latifolia bekannt. Das Rippenwerk dieser Frucht geht vom Stile, — der nach unten gebogen ist, so daß die Kapsel hängt, — in drei Teile über. Die Mittelachse strebt weiter in das Innere der Frucht hinein. Unten sieht man noch die Narben des fortgefallenen Kelches und der Krone. An den Öffnungen oben befinden sich zwischen dem dreiteiligen Rippengerüst drei nach unten gebogene Klappen. — Für Bildung von Bommeln zu Schmuck (auch in der Textrie) einzeln, zu mehreren bei Anhängern und zu Reihungen an Halsbändern würde hier ein neues Motiv vorhanden sein.

Unseren Ausführungen schließen wir Namen von Pflanzen an, deren Blüten oder Früchte ebenfalls geeignete Urmotive für kunstgewerbliche Arbeiten liefern können, und welche von Interessenten in der Natur aufgesucht werden möchten: Helleboras viridis, davon Blüte und Frucht mit bleibendem Kelche; — Fragaria indica, (Blütenknospe oder Blume mit Stützblättchen); — Euphorbia esula; — Passiflora coerulea; — Androcea; — Gynaecea; — Helminthia (Knospe); — Asclepias; — Althaea; Bryonia (vor und nach dem Aufblühen); Smyrnium (Knospe, Kelch mit Pistill; — Cucurbita; — Begonia (Frucht); — Salvia; — Ruta; Canna indica (Frucht); ferner Fruchtkapseln von Kaiserkrone, Gartentulpen, Stechapfel, Schwertlilie, Türkenbund, Pfaffenhütlein, Efeu, Linde, Jasmin und Knospen von ungefüllten Dahlien. — Die Urmotive für *Stützenformen* an Architekturen und gewerblichen tektonischen Gegenständen, wie sie sich in Stengelbildungen mit Verzweigungsstellen, in Entfaltungen von Laub- und Blütenknospen, von Trauben, Dolden und Ähren holz- und krautartiger Gewächse vorfinden, wären nach obigem Thema besonders zu behandeln, weil das Konstruktive und Dekorative dabei in innigster Verbindung stehen, und weil die Naturformen hier noch mehr zu einer *Formensprache* benutzt werden, welche die Funktionen der wichtigsten Teile, die zum Bestehen des ganzen Gegenstandes unentbehrlich sind, erklärt.

NATURFORMEN, GESAMMELT UND PHOT. VON H. BANKE



NACH FRUCHTFORMEN MOD. VON W. SCHWARZBACH

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

DER WETTBEWERB UM EIN EMPFANGSGEBÄUDE DES LEIPZIGER HAUPTBAHNHOFS

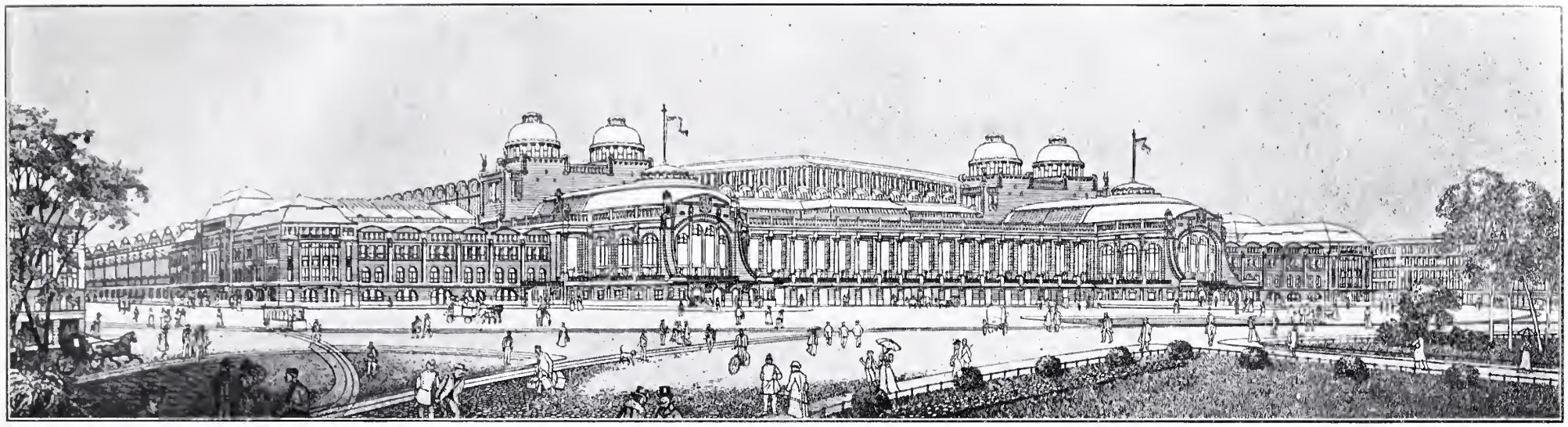
Von Dr. Hans Vollmer

DIE Angelegenheit des im Entstehen begriffenen Leipziger Hauptbahnhofs ist in den letzten Wochen um einen wichtigen Schritt gefördert: die Konkurrenz um das Empfangsgebäude ist entschieden. Eine endgültige Bestimmung über die Ausführung ist zurzeit zwar noch nicht getroffen und dürfte wohl auch noch manche Diskussion vorausgehen lassen, um so mehr da die Jury zwei der eingesandten Projekte eines ersten Preises für würdig erachtet hat, wenn man nicht hinter dieser Entscheidung zugleich eine gewisse Verlegenheit erblicken will und einen Ausweg aus der Zwangslage, sich mit einer der prämiierten Arbeiten unbedingt einverstanden erklären zu müssen.

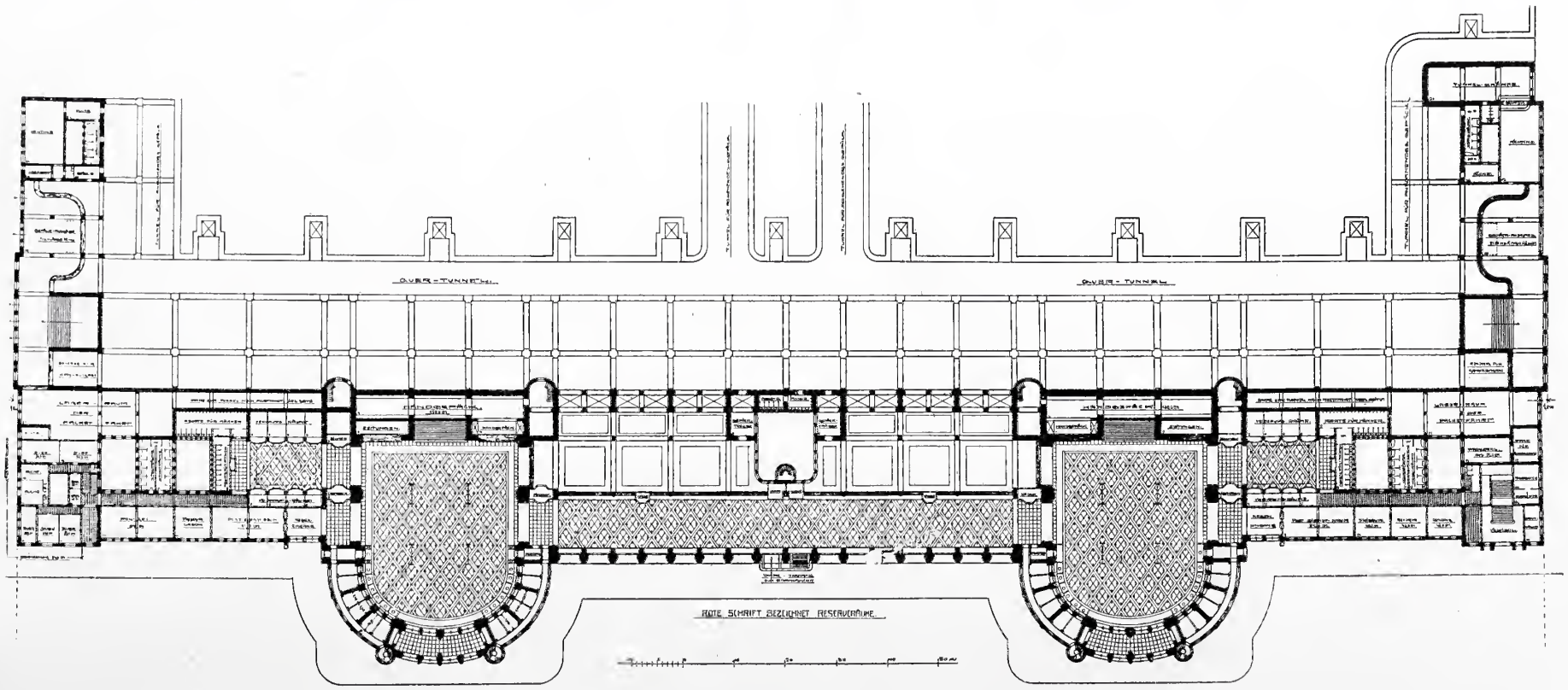
Referieren wir kurz über das Ergebnis: Es wurden zwei erste Preise verteilt an die Architekten J. Kröger-Berlin (Kennwort: »Wahrheit, Klarheit, Luft und Licht«) und Lossow und Kühne-Dresden (Kennwort: »Licht und Luft«), zwei zweite Preise an die Architekten Billing und Vitali-Karlsruhe (Kennwort: »Bahnsteighalle«) und Professor Klingholz-Aachen (Kennwort: »Nufa«), ferner wurden angekauft die Projekte »Deutschland« (Architekten Heydenreich, Michel und R. Jacobs-Charlottenburg), »Ad hoc« (Architekt Lorenz-Hannover), »D · A · M · M.« und »Sanct Georg«.

Bevor man sich in eine Kontroverse über den künstlerischen Wert der einzelnen Arbeiten einläßt, ist es gut, sich einmal prinzipiell die Frage vorzulegen, was man denn von der Architektur eines Bahnhofs-Empfangsgebäudes verlangen darf, welches denn eigentlich die ästhetische Fragestellung für diesen Fall ist. Das architektonische Problem ist schwieriger, als der Laie es sich für gewöhnlich vorstellen mag. Wer den Standpunkt vertritt, daß jede Form in der Architektur einen Sinn, eine innere Logik besitzen muß, und daß eine Architektur nur so lange existenzberechtigt in höherem Sinne ist, als sie nicht nur an sich schön ist, sondern die viel höhere Funktion erfüllt, die Zweckbestimmung eines Gebäudes durch die adäquaten ästhetischen Werte deutlich und sichtbar zum Ausdruck zu bringen, der wird sich mit dem gefällten Urteil der Jury in der Hauptsache einverstanden erklären müssen.

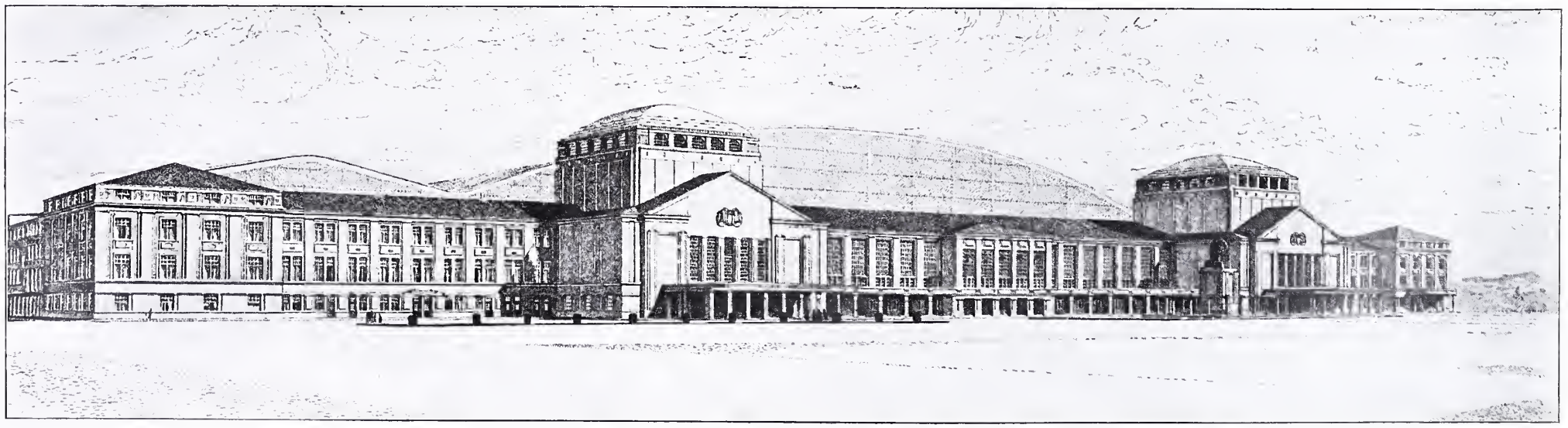
Das detaillierte Programm gab einen klaren Wegweiser für die Disponierung der Haupträume und ließ in der Grundrißanordnung, mit der wir uns an dieser Stelle nicht beschäftigen wollen, nur bedingte Variationen zu. Die Doppelung der mit annähernd sich entsprechender Anzahl von Räumen unterzubringenden Verwaltungen (sächsische und preußische) mußte auch für die Verteilung der Hauptakzente in der Fassadenarchitektur maßgebend werden und brachte von vornherein ein dualistisches Hauptmotiv in die Anlage herein. Da es sich um eine Kopfstation handelt, so war die Aufgabe im wesentlichen die, eine steinerne Monumentalverkleidung zu schaffen für den Querschnitt einer aus sechs Bogen ($2 \times 42{,}5$ m und 4×45 m) sich zusammensetzenden kolossalen Glashalle. Das Schwergewicht der Aufgabe lag durchaus in der Ausgestaltung dieser Hauptfassade, die sich rechtwinkelig nach den Seiten zu unter Aufnahme von Nebeneingängen in kurzen Flügeln fortsetzt, um dann den Blick auf die Schienenhallen freizugeben. Es gibt kaum eine architektonische Aufgabe größeren Stils, die für den über die Grundprinzipien seiner Kunst sich nicht vollkommen klaren Baumeister eine gefährlichere Klippe darstellte, als eine solche ideale Verhüllung zu schaffen, die in ihrer prachtvollen Breitenentwickelung einen nur zu willkommenen Anlaß bietet, nun alle Register zu ziehen und mit Pomp und Prunk zu trumpfen, auch da, wo er nicht hingehört. Zu dem Kern der Fragestellung, ob man dieser Prachtarchitektur auch ansehen kann, was sie versteckt, sind durchaus nicht alle an der Konkurrenz beteiligt gewesenen Architekten durchgedrungen. Man sieht unter den zum Wettbewerb eingelieferten Arbeiten z. B. burgartige Wehrbauten, hinter denen niemand eine Schienenhalle vermutet, aus den Eingangshallen haben einige prätenziös selbständig auftretende Kuppelbauten, feierliche Zentralräume (»Kuppel und Zinne« — »Pantheonduett«, schon diese Kennworte klingen verdächtig) gemacht, deren baulicher Charakter ihrem Zweck, Durchgang zu sein und einer so prosaischen Sache wie dem Billettverkauf zu dienen, geradezu Hohn spricht. Man muß sich wahrhaft erstaunen über die Geschmack- oder auch Gedanken-



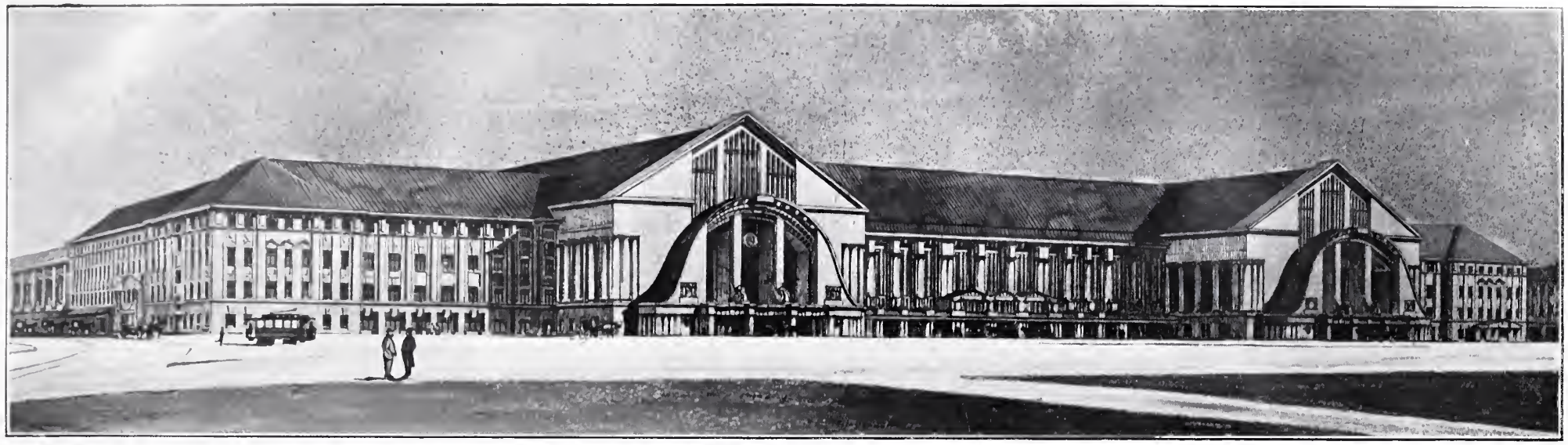
Kennwort: »Wahrheit, Klarheit, Luft und Licht« I. Preis Verf.: J. Kröger in Berlin



Kennwort: »Nufa« II. Preis Verf.: Prof. Klingholz-Aachen

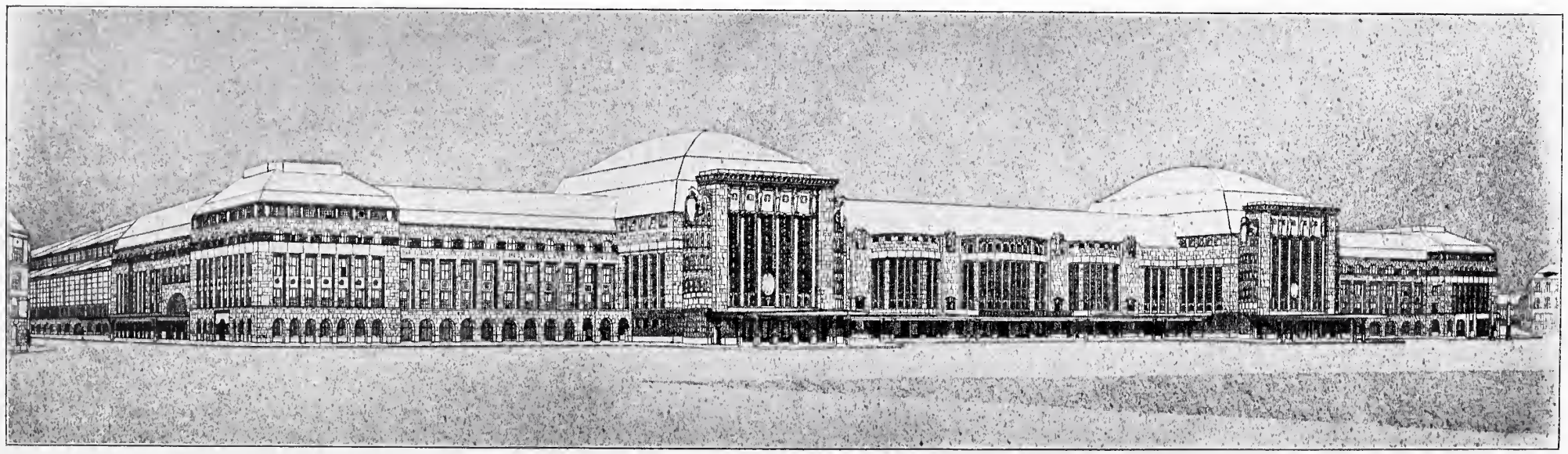


Kennwort: »Bahnsteighalle« II. Preis Verf.: Billing und Vitali-Karlsruhe



Kennwort: »Sanct Georg«

Angekauft

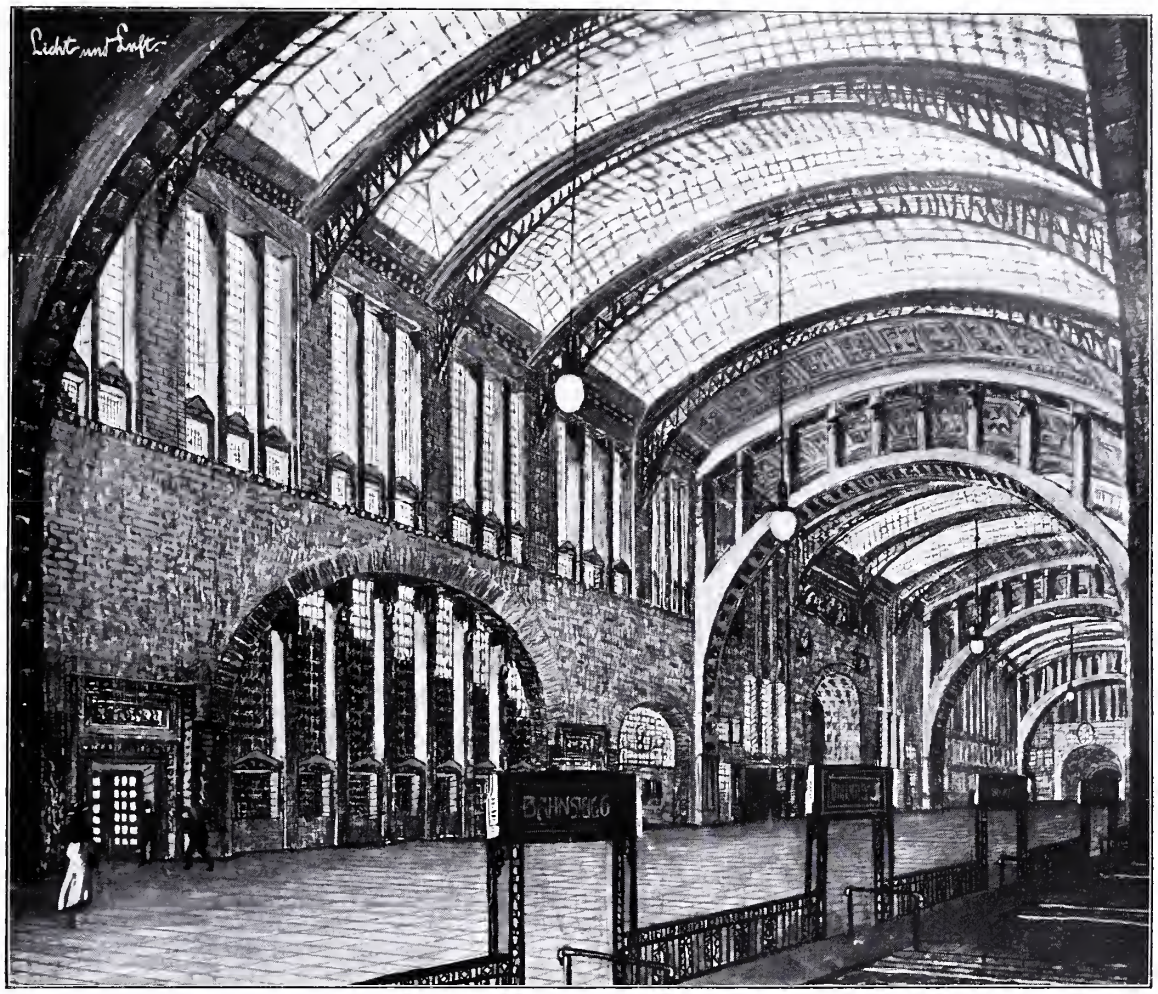


Kennwort: »Licht und Luft«

I. Preis

(vergl. nebenstehende Bilder)

Verf.: Lossow und Kühne-Dresden



Kennwort: »Licht und Luft« (vergl. nebenstehende Außenansicht) I. Preis Verf.: Lossow und Kühne-Dresden

Kennwort: »Licht und Luft« (Variante) I. Preis Verf.: Lossow und Kühne-Dresden

Kennwort: »Deutschland«

Angekauft

Verf.: Heydenreich, Michel und R. Jacobs Charlottenburg

losigkeit, die eine solche ungeheuerliche Diskrepanz von Form und Zweck zustande bringt. Andere haben die Fassade in ein Konglomerat von Gebäuden und Gebäudchen zerlegt, die dadurch nicht nur an Monumentalität, sondern auch an Wahrheit einbüßt, weil dieses malerische Geschiebsel niemals auf die ruhig und gleichmäßig fortlaufenden Hallen dahinter schließen läßt. Als Typus für eine solche mit einer Addition von lauter kleinen Größen operierende Konzeption mag der Entwurf »Sprich für mich« gelten, der mit seinen stakigen Doppeltürmen, die mit langem dünnem Halse weit über das ganze unruhige Gefüge herausblicken, in dieser Beziehung am weitesten geht.

Angesichts solcher im Kern verfehlten Arbeiten ist es notwendig, sich einmal ernstlich auf die ästhetischen Grundfunktionen zu besinnen, die der architektonische Teil eines Bahnhofsgebäudes zu leisten hat. Das Wort »Empfangsgebäude« schließt bereits die wichtigste Funktion in sich: das Empfangen. Die Architektur muß also einen einladenden Charakter tragen, muß als freundlicher Begrüßer den Ankommenden in sich aufnehmen. Damit ist schon gesagt, daß dieser vorwiegend rezeptive Charakter namentlich für die Teile in Betracht kommen wird, die der Ankömmling erblickt, wenn er den Bahnhof durchschreitet, also Querbahnsteighalle und Ausgangshallen, während die Fassade, der er heraustretend ja den Rücken kehrt, von Erfüllung dieser Aufgabe zunächst ausgeschlossen bliebe. *Ihre* eigentliche ästhetische Funktion, die maßgebend werden muß für den Charakter ihrer Formen, ist die, der Prellbock zu sein für die einmündenden Züge, sich ihnen als Puffer entgegenzustemmen und in breit gelagerter Horizontalität die große Gegenbewegung gegen die Parallelen der Schienenstränge und der sie sekundierenden Glashallen zum Ausdruck zu bringen. Es ist einleuchtend, daß, um diesen Eindruck des Prellbockmäßigen hervorzurufen, eine außerordentliche Wucht dem Stein abgewonnen werden muß. Die Wand muß alle ihre Kräfte zu diesem Zweck zusammennehmen, darf ihre Masse um keinen Preis zersplittern, indem sie in fröhlichem dekorativem Spiel sich ergeht oder Türmchen und Spitzchen in die Luft sendet, die dem Unterbau seine beste Kraft nehmen. Man muß ihr die Energie anmerken, mit der sie sich dem Anprall entgegenwirft, aber auch in der Harmonie ihrer Formen zugleich den Sieg ahnen, der ihr zufällt.

Der im Wesen des Programmes liegende Dualismus der Anlage kam der Fassadenausbildung in diesem Sinne des Pufferartigen entgegen. Es sind denn auch nur wenige Entwürfe, die diese Grundbedingung, einen breit gelagerten Längsbau mit zwei Zentren, die sich in der Fassade als die Stirnseiten der beiden Eingangshallen darstellen, zu schaffen nicht richtig erkannt hätten. Das Programm gab auch für die Fassade die Verteilung der Hauptakzente an: zwei dominierende Eingangshallen, die einen langen Mitteltrakt in sich schließen, der die Wartesäle und einen zentral untergebrachten Speisesaal im Hauptgeschoß aufnimmt. Seitlich Dienst- und Wohnräume, deren Schluß als Eckpfosten noch einmal eine besondere

Betonung erhalten konnte, wozu auch die Nebeneingänge an den kurzen Seitenfassaden, wie einige Beispiele zeigen, Anlaß geben mochten. Die große Schwierigkeit, den langen Mitteltrakt zwischen den Schalterhallen architektonisch zu beleben, hat in den meisten Fällen (das Projekt der Architekten Lossow und Kühne verzichtet darauf!) dazu geführt, die Fläche durch ein vorgeschobenes Mittelrisalit zu unterbrechen, ja in einzelnen Fällen dazu verleitet, hier ein dominierendes Vertikalmotiv in Gestalt eines die gesamte Anlage beherrschenden Uhrturmes hinzusetzen, wie es unter anderen das mit einem zweiten Preis gekrönte Projekt »Nufa« zeigt. Dieser zentrale Turm aber ist ein schlechter Ausweg, denn er wird immer als Fremdkörper in diesem Bauorganismus empfunden werden, weil er einen Akzent an eine Stelle setzt, wo absolut keiner hingehört. Seine Legitimation als Ausdrucksfaktor für die »Einheit der Zweckbestimmung des Gebäudes« ist durchaus nicht stichhaltig, denn in solchen Dingen entscheidet allein die ästhetische Legitimation, die hier fehlt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen gehen wir auf die einzelnen prämiierten Arbeiten selbst ein.

Das mit einem ersten Preis ausgezeichnete Krögersche Projekt lehrt, daß der Verfasser sich über das Wesen der Aufgabe, um die es sich handelte, vollkommen klar Rechenschaft abgelegt hat. Dem Motto gemäß, war ihm die Hauptsache, nicht einen nur schönen Kulissenbau zu schaffen, hinter dem unter anderem auch eine Schienenhalle sich verstecken könnte, sondern die Zweckbestimmung des Gebäudes auch in der Fassade klar zum Ausdruck zu bringen und den Querschnitt der Schienenhalle selbst zum dominierenden Fassadenmotiv auszugestalten. Er erreichte diese Absicht durch Bindung der vier mittleren Geleisehallen unter ein einziges gewaltiges flaches Dreieck, das weit über die Fassadenarchitektur herüberblickt und die Ausstattung der Stirnseite desselben mit einer steinernen Verkleidung. An diesen Giebel schließen sich dann, für das Schaubild unsichtbar, die beiden kleineren Hallen seitlich an. So ist ein dominierendes Mittelmotiv gewonnen, dessen Form aus der Zweckbestimmung des Gebäudes herausentwickelt ist. Mit dieser Lösung steht der Krögersche Entwurf einzig da; sämtliche übrigen Projekte, die die Schienenhalle über die Architektur herausführen, kennen doch diese steinerne Verkleidung nicht, die ein ganz besonders glücklicher Gedanke genannt werden muß. Denn das Zusammengehen einer steinernen Frontarchitektur und dahinter gelagerten gläsernen Stirnwand bleibt immer in Frage gestellt durch den ungünstigen Materialkontrast, der es selten zu einer harmonischen Verschmelzung zwischen beiden Formen kommen lassen wird. Hier dagegen hat sich die Halle der Fassade im Stoff akkomodiert und konnte so wirklich mit in die architektonische Rechnung hineingezogen werden. Damit ist der Fassade der notwendige einheitliche Eindruck gesichert, der auch noch durch andere Motive mit allen Kräften unterstützt wird. Die Stirnseiten der im Halbrund heraustretenden Eingangshallen binden in geschicktester Weise ihre Hauptlinien mit denen des Mitteltraktes zusammen und vereinigen mit ihren einwärts gebuchteten Strebepfeilern eine ernste Monumentalität mit dem Charakter des gastlich Einladenden. Eine die Gesamtlänge des Mitteltraktes im Hauptgeschoß begleitende Terrasse dient mit zur Belebung der Flächen, für die das herausgeschobene Mittelrisalit noch einmal sorgt, dessen Relief, Bedachung usw. doch wieder andererseits so dezent behandelt sind (Durchführung von Hauptgesimsen und Dachfirst), daß die Gefahr einer Isolierung, einer allzustarken Loslösung vom Hauptkörper glücklichst vermieden ist. In merkwürdigem Widerspruch mit diesem ernsten, wuchtigen Charakter der übrigen Fassade steht das dünne, ärmliche Motiv der flachen Doppelkuppeln hinter den Schalterhallen, das im Schaubild leider so stark mitspricht, daß es den monumentalen Eindruck alles übrigen stark beeinträchtigt und dem flüchtigen Blick das Totalbild fast zu verleiden geeignet ist.

Eine glücklichere Lösung in diesem Punkt weist die Variante des schönen Projektes »Licht und Luft« mit ihrem stämmigen Turmpaar auf. Immerhin, man kann es entbehren, und die Verfasser bezeichnen selbst den turmlosen Entwurf als den eine höhere Harmonie garantierenden. Die Türme wirken im Schaubild schon allzu steil, geben der Vertikale im Totalbild schon zu viel Übergewicht. In dem höchst reizvoll dargestellten Detailblatt (Abenddunkel mit herausflutendem künstlichem Licht), wo der Standpunkt näher gewählt ist und die Türme stärker nach hinten versacken, kann man sich eher mit ihnen befreunden. Im übrigen wirkt die Fassade durch die schlichte vornehme Einfachheit der Anlage, deren einzige kräftige Akzentsetzung die weit herausgeschobenen Schalterhallen abgeben. Die Architektur ist eine stark von Messel beeinflußte gelenklose Vertikalarchitektur mit harmonischen Horizontalteilungen durch breite bandartige Simse.

Der Mitteltrakt verläuft in drei leicht ausschwingenden Kurven, die durch kräftige Mauerpfeiler getrennt werden, ein schönes freundliches Motiv, das auf diese geschützten, zwischen den Puffern gelagerten Mittelzonen durchaus Anwendung finden durfte. Die Verfasser sind mit ihrer Hauptdachkante so hoch hinaufgerückt, daß man hier von der Schienenhalle hinter der Fassade nichts mehr zu sehen bekommt, was man bemängeln könnte, wenn die ganze Anlage der Fassade nicht so ausgesprochen auf ihren Zweck hinwiese.

Der mit einem zweiten Preis gekrönte Billingsche Entwurf hat mit dem Krögerschen die sichtbar gemachte Bindung der vier mittleren Bahnsteighallen unter ein großes Motiv, hier kein Dreieck, sondern einen Flachbogen, gemein, an den sich die beiden Eckhallen, gleichfalls im Bogen ausgebildet, im Schaubild sichtbar anschließen; doch fehlt die steinerne Verkleidung des Kreissegmentes. Die Anlage der Fassade selbst ist in der Hauptsache analog der der vorerwähnten. Die Architektur ist die bekannte Billingsche, auf dekorative Absichten ausgehende, durch große kahle Flächen wirkende Flacharchitektur, die

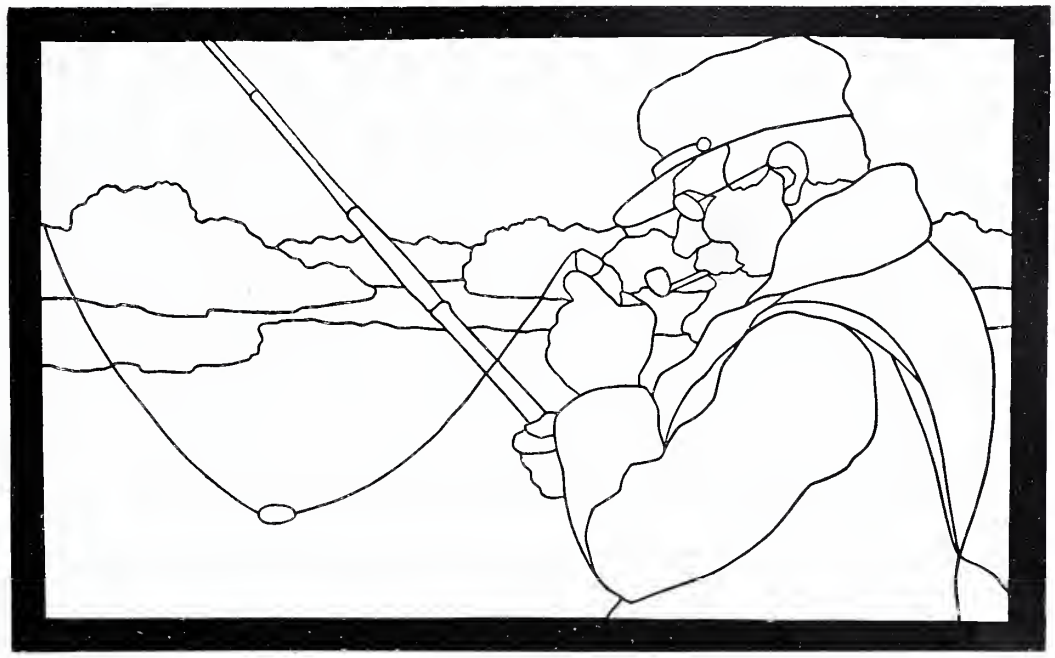
in diesen Dimensionen vorgetragen, doch vielleicht allzu relieflos wirken und nur in Verbindung mit einer lebhaften Farbigkeit ihre besonderen Reize zur Entfaltung bringen möchte. Auch fehlt es diesen Formen an dem zu fordernden Ernst und Wucht; Spielereien wie das unterbrochene Horizontalsims an den Giebeldreiecken der Eingangshallen verträgt man in diesem Zusammenhang am wenigsten. Die flachen Deckungen der Eingangshallen waren ein guter Einfall, ihre Silhouetten wirken wie eine abgeschwächte Resonanz der mächtigen Flachbogen der Schienenhallen. Der Haupttrakt der Fassade erhält Relief durch ein vortretendes Mittelrisalit, das aber mit seiner Bedachung unter Hauptdachfirst bleibt; auch sind die Simse gleichmäßig durchgezogen. Dadurch kommt der außerordentlich ruhige und geschlossene Charakter des Schaubildes zustande, der wohl zu bestechen und über die Nüchternheit der architektonischen Einzelformen (namentlich der Flügel!) hinwegzutäuschen vermag.

Der Entwurf »Nufa« (II. Preis) bietet in Einzelheiten manches Interessante und Wertvolle, als Ganzes ist er durch das künstlerisch unmotivierte zentrale Turmmotiv verfehlt. Dazu kommt, daß die Architektur dieses übermäßig hoch geführten Uhrturmes auch an sich unschön ist; die schwere massive Bedachung drückt auf das allzu zerbrechlich behandelte Untergeschoß, das mit seiner Auflösung der Wände den Durchblick auf die flache Kuppel über dem Mittelrisalit freigibt. Wozu dieser Aufwand, fragt man sich. Als sehr gelungen sind dagegen die entsprechend ihrer Bestimmung als Durchgänge korridorartig als Längsräume ausgebildeten Eingangshallen geraten, deren Stirnseiten trotz weitgehendster Auflösung in Glasflächen etwas ungemein Wuchtiges, in der Tat Pufferartiges haben. Die Bahnsteighallen sind, wie in den meisten Fällen, bis zur Rückwand des Empfangsgebäudes durchgeführt. Die schwierig zu behandelnden Nähte an den Trefflinien des steinernen Vorderbaues mit dem Glas-Eisengerüst der Hallen sind hier in der Weise ausgebildet, daß die Rückfront der Fassade durch steinerne Spieltürme gegen die Bahnsteige zu abgeschlossen wird.

Unter den angekauften Entwürfen verdient eingehende Beachtung das Projekt: Kennwort »Deutschland«. Die gesamte Breite der sechs Schienenhallen erscheint hier als eine einzige mächtige gläserne Giebelwand, deren Fußpunkte in Höhe des Dachfirstes der Fassade liegen, und die, in verhältnismäßig steilem Anlauf emporgehend, hoch über die Steinarchitektur herübersieht. Die an sich gut entwickelten Türme, zwei über den seitlichen Eingängen zu den Bahnsteigen und zwei an den Außenseiten der Schalterhallen (mit dem herausgeschobenen Mittelrisalit bündig liegend), stellen doch eine riskierte Kombination dar. Die monumental ausgebildeten Haupteingänge befinden sich in dem Frontturmpaar, nicht in den vorgeschobenen Hallen. Damit sind aus den zwei Zentren der Fassade gewissermaßen vier entstanden, denn die zu den Hallen asymmetrisch orientierten Türme ohne weiteres optisch mit diesen zu einer Einheit zu verbinden, begegnet Schwierigkeiten. (Im Schaubild allenfalls noch möglich, in der geometrischen Ansicht aber ausgeschlossen.) Turm und Halle stehen gleichberechtigt, koordiniert nebeneinander, sie erhöhen sich nicht gegenseitig in der Wirkung (wie bei dem Lossow-Kühneschen Entwurf), sondern machen sich Konkurrenz. Bedenken solcher Art aber können nicht die zahlreichen architektonischen Schönheiten der Arbeit übersehen lassen, die ihren Ankauf durchaus rechtfertigen. Auch die Gesamtsilhouette ist gut. Vielleicht dürften die auf fünf Pfeilern (im Schaubild wie Säulen wirkend) ruhenden Giebelbedachungen der Eingangshallen schon zu stark eine Erinnerung an sakrale Zwecke wachrufen.

Der Entwurf mit dem Motto »Sanct Georg« endlich frappiert auf den ersten Blick durch die mächtigen hochgeschwungen Dachlinien der Vorbauten, die sich den mit einfachen Satteldächern gedeckten Eingangshallen vorlagern. Dieses Bogenmotiv wirkt allzu aufdringlich, erdrückend, weil es in keinem Verhältnis steht zu seinem bescheidenen Zweck. Das Dach muß im Maßstabe Bezug nehmen auf den zu Bedachenden, hier ist es rein dekoratives Element, und als solches ohne Feinfühligkeit behandelt; die Kurven überraschen, sind durch nichts vorbereitet und gehen nicht zusammen mit dem Charakter alles Übrigen. Auch bekommt das Totalbild damit einen ganz merkwürdig ländlichen Charakter — man denkt an die Riesendächer norddeutscher Bauernhäuser — und läßt nicht ahnen, daß der Bau auf monumentale Dimensionen berechnet ist. Die Pfeilerarchitektur des Mitteltraktes imponiert durch wuchtige Behandlung und sieht in ihrer geschickten zeichnerischen Darstellung interessant genug aus.

Es ist unmöglich, in einer kurzen Besprechung der ungeheuren Summe von Arbeit gerecht zu werden, die in den 76 eingesandten Projekten niedergelegt ist. Mag auch von manchen der Konkurrenten die Aufgabe zum Teil verkannt sein, so zeigt der Gesamtdurchschnitt der ausgestellten Arbeiten doch ein solides Können und ein respektables Maß von Formphantasie. Schließlich aber söhnt auch mit dem künstlerisch wertlosesten Entwurf der immense Fleiß aus, der auf jede einzelne Arbeit verwandt ist und der in so wohltuendem Gegensatz steht zu der anmaßenden Nonchalance, mit der unsere jungen Maler häufig mit der ersten flüchtigen Improvisation vor ein richtendes Publikum zu treten wagen.



Braunagel-Camissar, Straßburg — Kunstverglasung

DIE ENTWICKELUNG DES KUNSTGEWERBES IN ELSASS-LOTHRINGEN SEIT 1870

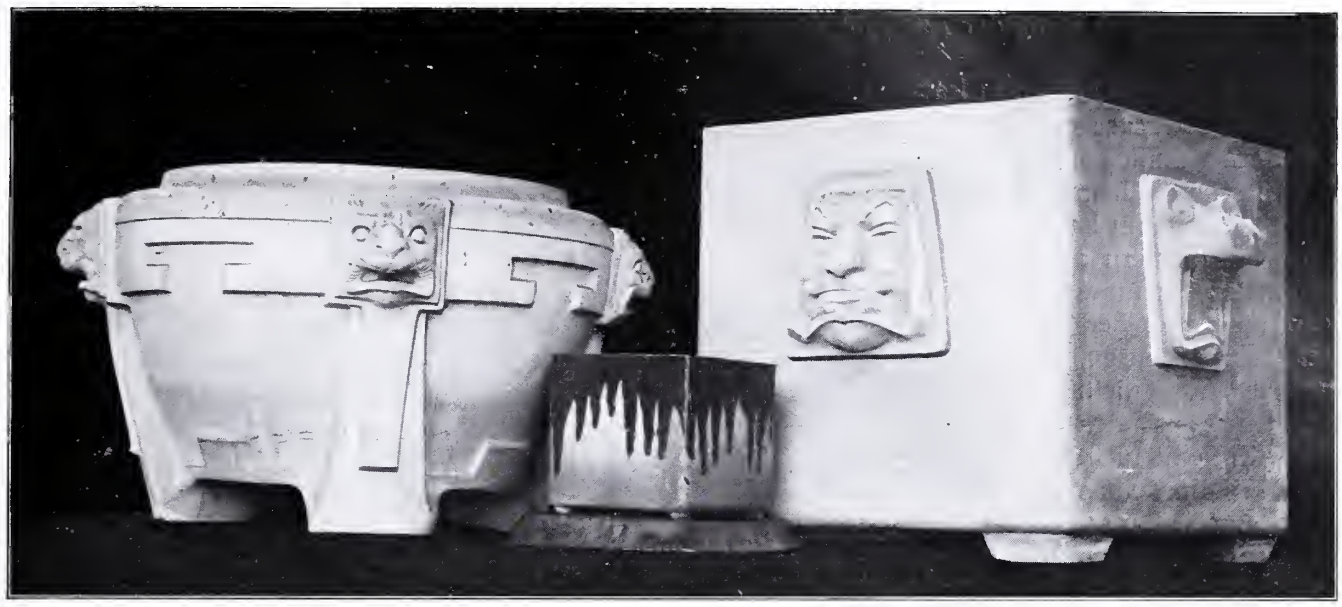
»Aus der Keltenstadt eine romanische Festung, aus der Römerfestung eine germanische Ritterburg und aus der Ritterburg« . . . . .

DIE Geschichte des Odilienberges, des elsässischen Nationalheiligtumes, die Fritz Lienhart in diesen Worten kurz skizziert hat, ist die Geschichte des Elsasses. Zu allen Zeiten Zankapfel zweier Kulturstaaten und dadurch in politicis skeptisch geworden, wurde das Elsaß auf seinen eigenen Wert aufmerksam. Der Apfel mußte guter Art sein, um den man sich durch manches Jahrhundert hindurch so leidenschaftlich stritt. Es gab Leute, die behaupteten, der echte Elsässer sei nie ein Hurrapatriot gewesen, habe von je her immer nur rot-weiße Farbe bekannt, lange bevor die Wittich, Lienhart, Schickele, Flake, Prevôt und andere über die »elsässische Frage« schrieben. »Man behandelt den jeweiligen Besitzer loyal, fast als Gast, fühlt sich aber selbst als behäbigen, überlegenen Eigentümer, der die vielumworbene Schönheit seines Besitzes kennt und wohl zu nützen weiß.« — Wenn dieser Standpunkt auch nicht eine völlige Lösung der tintenumflossenen elsässischen Frage bedeutet, so hat er doch, gerade in dieser Umgehung einer prinzipiellen Stellungnahme seitens der Eingesessenen, seine Berechtigung, denn so steht der eigenen Entwickelung nichts hemmend im Weg. Vor allem aber hält er sich von der einseitigen, sterilen Patriotenpolitik fern, die, hie germanisierend, hie an französische Äußerlichkeiten sich klammernd, zu allen Zeiten von Mischlingen hierzulande getrieben wurde. Für uns Elsässer bedeutet diese scheinbare Unbeständigkeit, aus der ein Vorwurf leicht abzuleiten ist, nur das Festhalten an der eigenen Individualität. Der Elsässer hat den Kompromiß nicht gescheut, und hat die Kraft gehabt, ihn aufrecht zu erhalten, um sich von beiden Kulturen in eigenartiger und neuer Weise befruchten zu lassen. Die elsässische Frage ist im Grunde nichts weiter als die Tatsache dieser vollzogenen Verbindung, die mehr ist als eine Egoistenpolitik, nämlich überhaupt nicht Politik, sondern eine *Mission*. Die vortrefflichen Worte, die Hermann Stegemann in diesem Sinne schrieb, deuten es an: »Es muß jeder Versuch der Annäherung der beiden Nationen begrüßt und unterstützt, jeder Zwiespalt beklagt und in seinen Folgen gemildert werden. Elsaß-Lothringen hat vom Schicksal in diesem Problem eine Rolle zuerteilt erhalten. Durch Jahrhunderte der Tummelplatz kriegerischer Aktionen, gleichsam das Glacis, das bald nach Osten, bald nach Westen gewendet wurde, ist dieses zweisprachige Land mit seiner eigenartigen Kultur und seiner wechselvollen Vergangenheit prädestiniert, den Vermittler abzugeben zwischen Deutschland und Frankreich. Nicht im Sinne einer politischen Aktion, sondern dadurch, daß es in sich und durch sich den Beweis erbringt für die Notwendigkeit einer Verständigung und eines engen geistigen Austausches zwischen den beiden Völkern, die hier ihre Kulturgrenzen so ineinander aufgehen sehen, daß sie nicht umhin können, daraus früher oder später die Konse-

Elchinger, Sufflenheim — Töpferarbeiten

quenzen zu ziehen. In dem Augenblick, wo man in der Kulturgemeinschaft die größere Errungenschaft sehen wird, werden die farbigen Grenzen der Landkarte ihre Bedeutung als Trennungslinie einbüßen, ohne daß dadurch die politische Demarkation berührt würde. Das mag noch nach Zukunftsmelodien klingen, deren Tonsetzer noch nicht geboren sind, aber wer unbefangen zurückblickt, und vor allem wer die Entwickelung der Dinge im Elsaß selbst verfolgt, der muß zugeben, daß Ansätze dieser Entwickelung unleugbar vorhanden sind. Auch Fehlgriffe von dieser und jener Seite haben nicht verhindert, daß in dem von französischem Geist und deutschem Wesen durchdrungenen Elsaß ein hoffnungsvoll sich entfaltendes Spiel der Kräfte eingesetzt hat, das man noch vor 15 Jahren nicht für möglich gehalten hätte. Die neue Generation hat begonnen, sich auf eine Aufgabe zu besinnen, die der Zukunft gibt, was ihr gebührt. So verständlich und man darf sagen so berechtigt die Stille war, die noch 1870 über dem Lande lag, ebenso notwendig ist der wieder erwachende Tätigkeitstrieb, der seine Wurzeln in die heimische Erde senkt und in erster Linie auf die Erhaltung der Stammesart drängt. Die eigentümliche Gebundenheit der politischen Einrichtungen des Reichslandes hat die Erhaltung der Stammesart begünstigt, ob dies in der Absicht derjenigen lag, die diese Konstitution entworfen, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, daß heute das Elsaß ein noch nicht gleichmäßig alle Schichten durchdringendes, aber deutlich anschwellendes *Eigenleben* atmet und auf allen Gebieten betätigt. Literatur und Kunst haben von jeher dargetan, wie gerade elsässische Künstler aus beiden Kulturquellen und Empfindungsströmen zu schöpfen verstehen, denen der französischen wie denen deutscher Provenienz, und so stark ist der Einfluß der Grenzkultur, daß auch die Söhne jener Altdeutschen, die unmittelbar 1870 eingewandert sind, die französische Wesensart, die Äußerungen des französischen Geistes in einer Weise nachfühlen lernten, die ihre ganze Entwickelung bestimmte. Das soll nur beweisen, daß die Verbindung und Verschmelzung der beiden Kulturkreise nicht etwa eine graue Theorie ist, sondern, daß das Elsaß tatsächlich seine Mission schon erfüllt. Allerdings bedarf es noch großer Anstrengungen, bis die Früchte so reichlich zur Schau gestellt werden können, daß sie den Markt bestimmen helfen.« (Mülh. Express.) Man hat sich heute überzeugt, daß man noch optimistischer sein darf wie der Deutsch-Elsässer Stegemann, und wirklich sagt die Behauptung, die Früchte seien reichlich vorhanden, nicht zu viel. Man suchte sie vielleicht lange schon am falschen Zweig. Denn wenn es richtig ist mit der »Mission« in einem höheren, edlen Sinne, so durfte man nicht in Zeitungspolitik, in Reden und unverantwortlichen Operationen die Anzeichen verfolgen, man mußte an das Herz, an die stille, unauffällige

Gebr. v. Zschock, Straßburg. — Füllung aus einem Leuchter für eine Weinstube. Eisen getrieben



Elchinger, Sufflenheim — Töpferarbeiten

Arbeit der Künstler appellieren. Und auf diesem Gebiete haben wir heute die unbestrittenen Früchte schmerzlicher, aber überwundener Tage, starke Garantien der unbeschädigten Individualität besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes.

Nach den politischen Umwälzungen der siebziger Jahre gingen während zweier Jahrzehnte die elsässischen bildenden Künstler jüngerer Generation (die ältere war nach dem Krieg größtenteils ausgewandert), ohne Organisation, ohne deutlichen Ziele ihre eigenen Wege. Schaufenster von Einrahmegeschäften und Buchhandlungen boten den einzigen permanenten Ausstellungsplatz, der zur Verfügung stand, und der Markt war durchaus zersplittert. Das Publikum deckte seinen Bedarf an Kunstgegenständen in den Pariser Salons oder in den dreijährig wiederkehrenden Ausstellungen der Mülhauser und Straßburger »amis des arts« Allmählich gruppieren sich indessen die führenden Elemente, man verlangt Spielraum. In einer Kunsthandlung richtet die »Elsässische Rundschau« unter der Leitung des später noch öfters als geschickter und rühriger Organisator auftretenden Malers Gustav Stoskopf Mitte der neunziger Jahre einen Kunstsalon ein, der Bilder, plastische Werke und Erzeugnisse des elsässischen Kunstgewerbes vereinigt. Im Jahre 1898 bringt der Maler Spindler, der verdienstvolle Gründer der »Elsässischen Bilderbogen« (zusammen mit Josef Sattler, 1893) seine ersten Intarsien in eine von der Mülhäuser Künstlervereinigung »Palette« veranstaltete Ausstellung. Die Spindlerschen Intarsien, Szenen aus dem Leben, in plakatartiger, durchaus modern-dekorativer Auffassung, in Form gerahmter Panels, fanden auf dieser Ausstellung ungeteilte Anerkennung und auch der finanzielle Erfolg blieb nicht aus. Hiermit war für Spindler der erste Schritt zu seiner überaus segensreichen Tätigkeit im Kunstgewerbe getan. Seiner Anregung folgten andere Künstler, die einsahen, daß man in einen nach gesunden Anschauungen erdachten kunstgewerblichen Entwurf zu mindest ebensoviel Kunst legen kann wie auf ein mehrere Quadratmeter großes Staffeleibild. Spindler ging selbständig weiter, nachdem er vorerst mit dem bewanderten, für moderne Anschauungen und Grundsätze empfänglichen (was das heißt, weiß jeder zu schätzen, der mit einem nicht so veranlagten Kunsthandwerker zu tun hatte) Kunstschreiner J. J. Graf in Gebweiler zusammengewirkt hatte. In Mitarbeit mit Graf brachte ihm sein Musikzimmer in Paris die höchste Auszeichnung. Später gründete er in dem idyllisch gelegenen St. Leonhard am Fuße des Odilienberges, wo schon die »Bilderbogen« entstanden waren, eine eigene Werkstatt. Hier in stiller Abgelegenheit entstehen die Werke Spindlers, Entwürfe für Innendekoration und fertige Möbel, deren Formen einen Geist zeigen, der der Schablone Feind ist, der einfachen, sinngemäßen Formen mit ge-

Elchinger, Sufflenheim — Glasierte Tonfigur

sunden Echtheitsprinzipien in der Auswahl des Materials entgegenstrebt.

Mit ihren oben erwähnten »Elsässer Bilderbogen« »hatten die zwei wackeren Maler (Spindler und Sattler) gehofft, die volkstümlichen »Elsässer Helje« auf breiterer und künstlerischerer Grundlage zu erneuern und fortzubilden und gaben dann im Selbstverlag eine geordnete Reihe von Kunstblättern aus der Alltäglichkeit und der Geschichte des Stammes mit erklärendem Text heraus, drei Mappen insgesamt, welche leider nicht durchdrangen, aus den gebildeten Zirkeln nicht herauskamen. Für einen zweckvollen Anschauungsunterricht in den Schulen wäre das Unternehmen mit Leichtigkeit auszubauen gewesen. Leider versäumte die Regierung, »der immer der Sinn für die Bedeutung des Volkstümlichen abging, es zu dem zu machen, was es zu werden verdiente, zu einem Lehr- und Unterhaltungsbuche für das breite Volk.« Das sagt nicht etwa irgend ein Elsässer Bilderstürmer, das klagt der gescheite, besonnene, nationaldeutsche Schriftsteller Karl Storck. »Ein Jahrzehnt später sollten die Bilderbogen wieder auferstehen« (Gruber, »Zeitgenössische Dichtung des Elsassers«). Ein ähnliches Unternehmen, das sich unter der Leitung des Schriftstellers Scheuermann und des seither verstorbenen Malers Loux in den Dienst der Graphik stellte, ging leider bald nach Entstehen in Ermangelung der unerläßlichen Mäzenen zugrunde. Aus den so früh wieder eingegangenen Bilderbogen, die heute sehr gesucht sind, entwickelte sich, dank wieder der Initiative des mit echt elsässischer Zähigkeit reichlich versehenen Spindler, die »Elsässische Rundschau«, eine Zeitschrift für Kunst und Literatur unter der feinsinnigen und uneigennützigen Leitung Dr. Buchers und Dr. Dollingers. Es wurde der »Els. Rundschau« vorgeworfen, daß sie sich allzusehr französischen Einflüssen preisgebe zu ungunsten ihres spezifisch elsässischen Charakters. Ist dies ein Schaden oder nur ein gesundes Gegengewicht gegen die Bestrebungen jener, die in ihrer Ignoranz oder Nichtbeachtung alles dessen, es ist so viel, was wir Elsässer und Altdeutschen in Kunstdingen der französischen Kultur schulden, ihr oder vielmehr unser Heil in einer »nurdeutschen« Kultur sahen?

Ch. Spindler, St. Leonhardt — Zierschrank

In seiner Bescheidenheit sagt Spindler zwar, er sei nur ein Maler, der etwas Kunstgewerbe treibt (»je me considère plustôt comme un peintre qui fait un peu d'ameublement), jedoch wird niemand, der mit den Verhältnissen vertraut ist, die Behauptung, die »Spindlersche Bewegung« habe im Elsaß tatsächlich erlösend gewirkt, für eine Schmeichelei halten. Denn was vorher in Werkstätten und Ateliers geleistet wurde (im Elsaß schließlich nicht in höherem Maße wie anderswo zu dieser Zeit), war durch seine charakter- und planlose Kombination oder tote unverstandene Kopie der französischen Louis-Stile recht betrüblich und beschämend. Ich erinnere nur an die grauenhaften Erzeugnisse mancher Musterzeichner-Ateliers Mülhausens aus jener Zeit, die damals noch für vorbildlich gehalten wurden und in der Tat die Oberelsässischen, Krefelder und französischen Kattundruckereien mit einem Wust vorsündflutlicher Blumenornamentik überschütteten. Die »Dessinsprinzen« haben ihre Equipagen und Geldsäcke mit mancher Kunstsünde erkauft! Requiescant in pace. —

Der Kunstsalon der »Els. Rundschau« ging bald an inneren Konflikten zugrunde. Die Maler um den »Stürmer« versammelten sich nun 1901 auf Anregung Emil Schneiders und bildeten die »Künstlervereinigung bey St. Nicolaus«, die ihren Sitz im Kunstsalon Grombach nahm. Hier stellten in dem Prinzip nach mustergültigen Ausstellungen die Maler und Kunstgewerbler Schneider, Kraft, Hornecker, von Zschock, Elchinger, Bastian, Achener, Kamm und andere aus. Schneider wurde die Seele der Vereinigung. Hören wir, was über Schneiders kunstgewerbliche Tätigkeit, speziell seine Plakate, gesagt wird: »Nicht nur der mit gallischem Humor und Satire auffassende Maler ist in ihm bemerkenswert. Seine Plakate zeigen freilich eine andere Auffassung, als die sonst gepflegte Art, die den Zweck ihres Daseins laut hinausschreit über

Straßen und Plätze, ihm ist jeder brutale Ton verhaßt, jede derbe Aufdringlichkeit zuwider. Sie streben eine intimere, für den kleinen Raum berechnete Bildwirkung an und zeigen ihren Vorzug in der treffsicheren Komposition ihrer Figuren, aus denen mitunter ein herzerhebender Humor lacht, dem sich niemand verschließen kann« (W. Trunk, »Kunstgewerbe im Elsaß«). Auch als Graphiker und Buchschmuckzeichner hat Schneider mit vielem, weit über die Grenzen unserer engeren Heimat gehenden Erfolg gewirkt. — Hier bei Grombach stellten auch Bastian seine dekorativen Fließen, v. Zschock seine ersten Kunstschlosserarbeiten, Elchinger seine keramischen Werke aus. Die Künstlervereinigung bey St. Nicolaus war nie eine Clique, vorurteilslos suchte sie jede Bewegung zu Wort kommen zu lassen und wurde durch das allseitige Interesse des neu erwachten echten Kunstsinns reichlich belohnt. Nun begann man in Straßburg sich zu regen. Mit nicht geringen Erwartungen begrüßte man die Gründung eines neuen Unternehmens, das »Elsässische Kunsthaus« (Dezember 1905), welches sich die Förderung elsässischer Kunst und Kunstgewerbes zur Aufgabe gemacht hat. Hier kommen in ausgedehnten, bequemeren Räumen, als die früheren Veranstaltungen bieten konnten, in permanenten und periodischen Ausstellungen zur Schau: Möbel von Spindler, Keramik von Elchinger, Kunstschlossereien von Zschock, Stukkaturen von Butz, Verglasungen von Braunagel und Camissar. Hier auch stellen Stoskopf, Daubner, Sattler, Schnug und Marzolf, von dem hier der wundervolle, von Elchinger in Ton ausgeführte Tiger wiedergegeben ist, aus. — Das Werk der Gebrüder Elchinger verdient näher beleuchtet zu werden. Auf die Bedeutung der elsässischen Töpferei, deren Spuren sich hierzulande bis in die graueste Vorzeit verfolgen lassen, ist von dem Humanisten Wimpfeling (1450—1528) bis zum aktuellen, um elsässische Kunstgeschichte hochverdienten Forrer mehrfach hingewiesen worden. Ausgiebige Tonlager und reiche Waldungen, die sich im ganzen Lande zerstreut vorfinden, bieten bestes Rohmaterial in Fülle. In allen keramischen Sammlungen stellen Schlettstadter, Straßburger und Niederweiler Erzeugnisse, ansehnliche und wertvolle Stücke, dar. Der bekannteste unter den Hauptplätzen elsässischer Töpferei der Gegenwart ist Sufflenheim, das schöne und ausgedehnte, am Rande des ehrwürdigen Hagenauer Forstes gelegene Dorf. Hier wirkt seit mehreren Generationen die Töpferfamilie Elchinger. Philipp Elchinger, ein biederer Charakterkopf, mit eigenwüchsiger Bildung, ließ seinen drei Söhnen eine gewissenhafte und eindringliche Erziehung zukommen. Ihre künstlerische Ausbildung erhielten sie an den Kunstschulen zu Höchst, Straßburg und Karlsruhe, von wo die Brüder das Neuerworbene den reichen praktischen Erfahrungen des Vaters zuführten, was zusammen mit dem vererbten eisernen Fleiß der Sippe Hervorragendes ergeben mußte. So entwickelten sich aus den irdenen, bleiglasierten Gebrauchstöpfen, wie sie unsere Großmütter in Haus und Küche so gerne benutzten, Luxustöpfereien mit wunderbaren matten Glasuren, die auf allen Ausstellungen der letzten Jahre, Paris, Turin, Dresden, sehr ehrenvoll abschnitten. Dieser Weg ist groß und dornig, und nur wer ihn zu messen vermag, kann sich eine Vorstellung davon machen, mit wieviel Opfern, Schaffensfreude und Zähigkeit die Brüder Elchinger zu Werke gehen mußten, um in einem Zeitraum von knapp zehn Jahren zu einem solchen hochkünstlerischen, selbständigen (wie sehr wurde Läuger von der badischen Regierung unterstützt!) Resultat zu gelangen. Hut ab vor solchen Leistungen! Was Utzschneider in Saargemünd für die große Menge tut, ohne immerhin das Künstlerische außer Acht zu lassen, vielleicht nicht immer sinngemäß (was soll eine figürliche Verzierung auf einer bauchigen Schüssel?), das ist Elchinger für den anspruchsvollsten künstlerischen Genießer. Er ist der Hannong unter den zeitgenössischen Töpfern des Elsasses. Möge ihm ein günstiges Geschick einen besseren finanziellen Erfolg bescheren wie jenem. —

Ch. Spindler, St. Leonhard Bank

Die unerschöpflichen Glaspoeme des Straßburger Münsters, der leider jetzt verbrannten Magdalenenkirche, der Kirchen von Altthann, St. Georg in Schlettstadt, Niederhaslach, Weißenburg in ihrer fast schwelgerischen Farbenpracht, sind wohl angetan, dem Künstler als Anregung zu Wirken und Schaffen auf reichen, den Anforderungen der Neuzeit entsprechenden Bahnen zu dienen. Es nimmt wunder, daß außer der alltäglichen Dutzendproduktion, die dazu herhält, Kirchen und Treppenhäuser zu »schmücken«, eigentlich von wenig Künstlern den wertvollen Anregungen jener Glasgemälde gefolgt wird. Außer denen des Jung-Elsässers Meyernicolay nenne ich von modern auf-

gefaßten Verglasungen die von Braunagel-Camissar, deren Vorzüge breite Wirkung, sichere ruhige Zeichnung, gute Farbenkontraste vereinen mit origineller Auffassung charakteristischer Szenen aus dem elsässischen Leben, wie sie Braunagel mit so viel Frische und Humor zeichnet, ohne Überfüllung mit unnötigen Verbleiungen. — Im Kunsthaus treffen wir ferner die zwei Brüder von Zschock, die Urheber so vieler origineller Schöpfungen und gediegener Ausführungen auf dem Gebiete der Kunstschlosserei. Da war viel zu bessern und zu sanieren, besonders an Sachen, die für modern galten, deren Formen indessen dem Material nicht angepaßt waren: Blumen, Ranken, Dornen aus Eisen gezogen, gewunden, gepreßt, getrieben, genietet, geschweißt! Wehe dem Besitzer eines solchen »modernen«, dazu noch unerschwinglich teuren Blumentisches oder Gitters, wehe seinen Kleidern, seinem Haus und der zarten Haut seiner Kinder! Das Eisen ist nicht dazu geschaffen, damit »affenhaft« geschickte Schlosser zeigen mögen, wie willig es sich zu allen möglichen und unmöglichen Dingen mittels Feuer, Hammer und einer Rüstkammer komplizierten Werkzeugs gestalten läßt. Virtuosenbluffe und Kunststücke bedeuten auch im Kunstgewerbe immer noch keine Kunstwerke. Von allen diesen Mängeln finden wir keine an Werken, die von Zschock signiert sind. Das rasche Aufblühen ihrer Werkstatt beweist die Vitalität ihrer Arbeitsprinzipien. — Mit der Aufzählung dieser hauptsächlichen Werkstätten soll die Zahl der Pioniere auf neuen Bahnen nicht erschöpft sein. Viele größere kunstgewerbliche Betriebe des Landes, wie J. J. Graf in Gebweiler, Klemm in Kolmar, die Kristallwarenfabrik in Valleristal, Utzschneider in Saargemünd, die Steinguttöpfer in Betschdorf wollen in ihren Erzeugnissen das Beste im Sinne moderner Bestrebungen geben.

Hauptfaktoren zur Hebung des Geschmacks der Handwerker, zur Heranbildung eines tüchtigen jüngeren Nachwuchses bilden einerseits die Museen, andererseits die Kunstgewerbeschulen. In einer sehr bemerkenswerten Abhandlung über »die Verwaltung künstlerischer Angelegenheiten in Elsaß-Lothringen« schrieb jüngst der Abgeordnete Anselme Laugel, ein geschätzter Kenner solcher Dinge: »In bezug auf das Kunstgewerbe halte ich es für die Aufgabe des Straßburger Hohenlohe-Museums, uns über die älteren Kunstindustrien unseres Landes ein möglichst *vollständiges* Studienmaterial zusammenzutragen. Wir sollten dort z. B. die Entwickelung der keramischen Industrie eingehend studieren können, so in Erzeugnissen der berühmten Familie Hannong. Die ehemalige Kollektion Ritleng, deren Geschirre für das Kunstgewerbemuseum erworben wurden, bildet wohl eine ganze Anzahl schöner Stücke, doch reichen diese nicht hin, um daran die Geschichte dieses wichtigen Industriezweiges verfolgen zu können. Wenn man im Metzer Museum den gleichen Gedanken durchführt, indem man einige Schränke voll charakteristischer Erzeugnisse von Niederweiler und Saargemünd sammelt, so können wir dem nur freudig zustimmen. Ich hielte es sogar für angebracht, daß unser anspruchsloses Sufflenheim dabei nicht vergessen werde, und stehe ich nicht an, einem kleinen Museum an Ort und Stelle das Wort zu reden, wo Proben der lokalen Tonwarenindustrie aus älterer und neuerer Zeit zu vereinigen wären. Ein solches kleines Museum würde weit nützlicher sein, als die kostspielige Gründung

Elchinger, Sufflenheim

Töpfereien

Emil Schneider, Straßburg — Plakat

einer Töpferschule, die eine Zeitlang in Frage stand. Meine Ausführungen über Keramik gelten nicht minder für die anderen Kunstgewerbe des Landes, so für den Buchdruck, der im Elsaß berühmte alte Betriebe aufweist, für Holzschnitzerei, die Möbelkunst und andere.« Dem Hohenlohe-Museum, das in Anbetracht der recht geringen Mittel, die ihm zur Verfügung gestellt werden, nicht unbedeutend ist, stellt sich ein aus Privatiniative entstandenes, sehr lobenswertes Unternehmen zur Seite, das »Elsässische Museum«, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, mustergültige Stücke des Elsässischen Gewerbes früherer Zeiten, Möbel, Geräte, Geschirre, Kostüme, an denen das wohlhabende Elsaß der Vergangenheit so reich war, in den zweckentsprechenden Räumen zu vereinigen. So ist dank der aufopfernden Tätigkeit einiger Sammler und Kenner in kurzer Zeit ein recht originelles Museum entstanden. Eine alte Apotheke mit vollständiger Einrichtung, mehrere Wohnzimmer mit reicher Ausstattung bieten dem besuchenden Gewerbetreibenden wertvolle Anregung.

An Kunstgewerbeschulen besitzen wir im Elsaß (außer einigen kleineren Gewerbeschulen) zwei Anstalten größeren Stiles. In Mülhausen die Schule der »Société industrielle«, gegründet 1829, in Straßburg die Städtische Kunstgewerbeschule (1890). Die Mülhauser Schule hat den besonderen Zweck, den dortigen zahlreichen Musterzeichnerateliers zeichnerisch und theoretisch vorgebildete Kräfte zuzuführen, die sich dann unter der eigenen Leitung des »Patrons« weiter entwickeln sollen. »Die Leistungen der Schule sind hoch anzuerkennen, wenn man erwägt, daß sie dem nur wenig vorbereiteten Schüler vor allem eine praktische technologische Ausbildung zu gewähren hat, und zwar in wenigen Lehrjahren. Die Heranbildung brauchbarer Dessinateure wird in Mülhausen mit großem Eifer betrieben, wenn auch ihre eigentliche Hochschule immer Paris sein wird. Wenn man weiß, wie hoch selbständige Textilzeichner in unserer Großindustrie geschätzt werden, begreift man auch die großen Opfer, welche in dem Zentrum der Textilindustrie für die Schule bis jetzt gebracht worden sind. Es ist selbstverständlich, daß hier, wie in allen Unternehmungen der industriellen Gesellschaft, der technologische Gesichtspunkt besonders betont wird.« (»Kunstgewerbe im Elsaß.«) Es dürfte jedoch angebracht sein, besonders in Mülhausen nicht außer acht zu lassen, daß das Musterzeichnen im letzten Jahrzehnt künstlerisch in ein anderes Stadium getreten ist. Für die Nachbildung von Stoffen des 16. bis 18. Jahrhunderts ist Paris noch immer unantastbar maßgebend. Für die neue Richtung aber, die sich trotz so vieler Widersacher weiter entwickeln wird, wäre es ratsam, an den Kunstgewerbeschulen in München, Dresden und Wien zu schöpfen. Die Wiederholung ad infinitum einer naiv hingestellten, halb naturalistischen Blume ist immer noch kein modernes Muster. Die Schule hat den Zweck, der verfahrenen Routine des Ateliers entgegenzuarbeiten. Aber nur da, wo eine gute theoretische Schulung mit zielbewußtem Wirken und klarer Erkenntnis des Sinngemäßen vorausgegangen ist, wird eine Verjüngung des alten Zeichnerblutes möglich sein. »Über die Kunstgewerbeschule und ihre Aufgabe sage ich nur soviel, daß sie ihre Zöglinge bekannt machen muß mit den künstlerischen Zeitströmungen und den gesamten modernen Hilfsmitteln des Kunstgewerbes, daß sie anderseits aber auch zu einer gründlichen Vertrautheit mit der älteren Kunstübung unseres Landes hinführen muß. Nur aus dieser Verbindung kann die persönliche Note erwachsen, welche Arbeiten dieses Gebietes interessant macht. Es ist ein Irrtum, zu glauben, das Neue im Kunstwerk bestehe im Selt-

Braunagel-Camissar, Straßburg — Kunstverglasung

Elchinger, Sufflenheim — Töpfereien

samen und Unerwarteten; das Neue besteht vielmehr darin, dem Publikum anstatt verblüffender Dinge solche darzubieten, die ihm gefallen durch die Sicherheit, mit der Gegebenes den Erfordernissen des modernen Lebens angepaßt ist. Die Kunstgeschichte liefert uns stets von neuem den Beweis, wie sehr die verschiedenen Stilarten mit dem Geist der betreffenden Zeiten zusammenhängen. Der Stil Ludwigs XIV. mit seiner vornehmen Äußerlichkeit und der imposanten Großartigkeit entspricht ganz der Gesellschaft, die an der Allongeperücke und einer majestätisch würdevollen Etikette Gefallen fand. Der Stil Ludwigs XV. gleicht in seiner Grazie und Gefallsucht den weltmännischen Abbés des Hofes und den geschmeidigen Marquis, die so geschickt waren, ihre künstlichen Spielereien in Damenkabinetten witzig aufzutischen; der Stil Ludwigs XVI., der sich als eine plötzliche Rückkehr zu einer höchst gesuchten Einfachheit darstellt, paßt vortrefflich in die Zeiten, da die Königin von Frankreich in den ländlichen Gärten von Trianon die Schäferin spielte. So sehen wir den Stil immer aus den Gebräuchen und den Geschmacksrichtungen der einzelnen Zeitalter herauswachsen und wir sind, wie gesagt, auf falschem Wege, wenn wir den neuen Stil darin suchen, durch Seltsamkeiten und Bizzarerien die Aufmerksamkeit unserer Zeitgenossen zu erregen.« (Laugel, »Str. Post«.) Der Straßburger Kunstgewerbeschule gebührt das Verdienst, die erste in Deutschland gewesen zu sein, die mit dem Kopieren alter Stile gänzlich brach, um am Studium der Natur neue Formen für die Erfordernisse der jetzigen Zeit zu gewinnen. Diesem radikalen Mittel, in seiner Einfachheit an das Ei des Kolumbus erinnernd, verdankt Seder, ihr Gründer, den Ruf seiner Schule, der weit über die Grenzen des Elsasses geht. Vielleicht wird es die Zukunft ermöglichen, daß sie ihren Rang beibehält, indem sie verstaatlicht wird, da die stets steigenden Anforderungen, die an sie gestellt werden, schließlich einer finanziell nicht eben glänzend gestellten Stadt wie Straßburg eine Last werden könnten, die den Fortgang der Schule zu hemmen vermöchte.

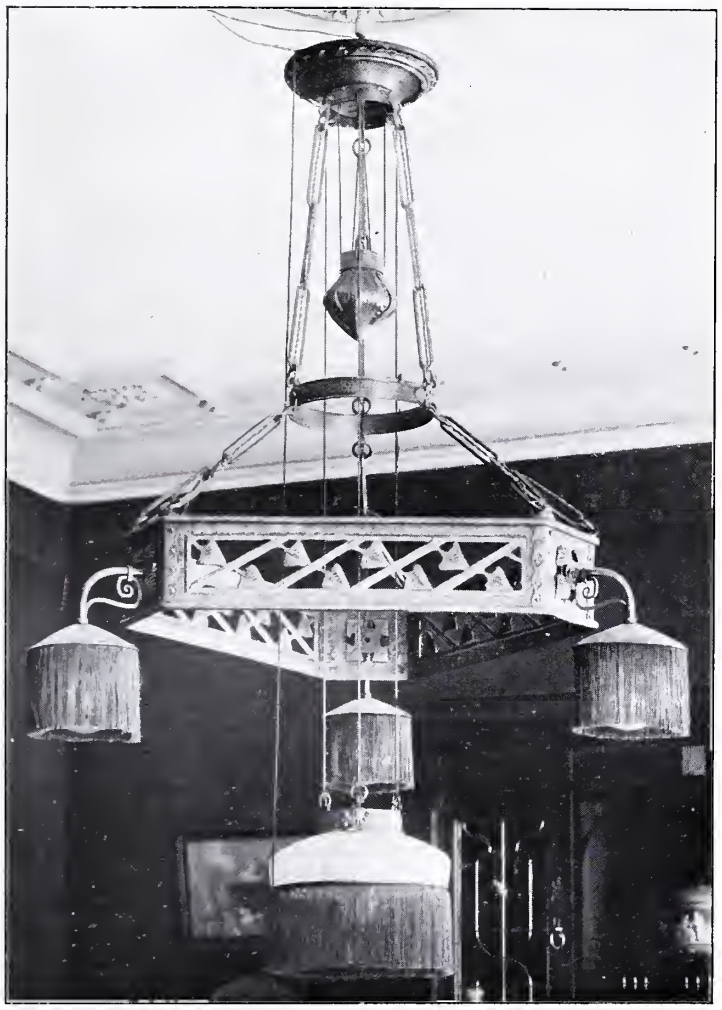
Alles in allem, rührt man sich im Elsaß, und Straßburg tut sein mögliches, um den Markt des elsässischen Kunstgewerbes zu zentralisieren und zu regulieren. Mehr wie jedes andere Land, hatten wir mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, bis wir dazu kamen, was wir sind, nachdem die politischen Ereignisse der siebziger Jahre in schlimmster Weise auf die

Entworfen von Marzolf, Straßburg — Ausgeführt von Elchinger, Sufflenheim

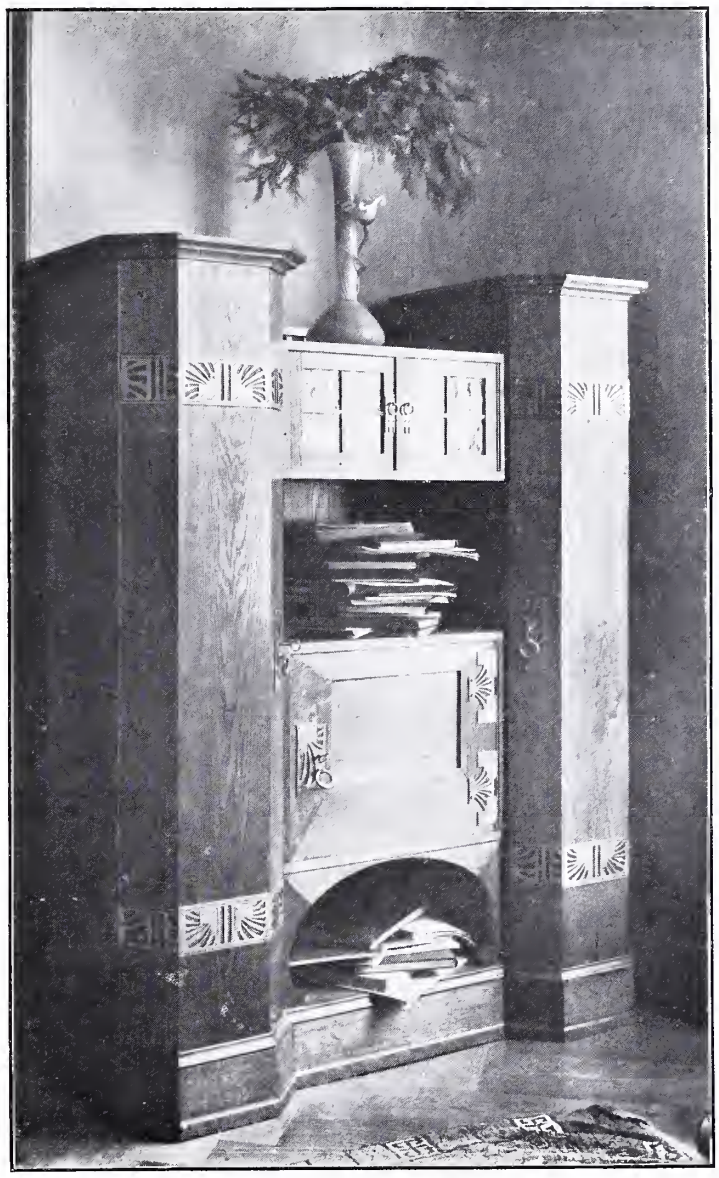
Entwickelung der Kunst hemmend gewirkt hatten. Viel ist noch zu tun, besonders in der »Erziehung des Volkes zur Kunst«, ferner durch eine größere Förderung der kunstgewerblichen Werkstätten und Schulen seitens der Regierung, durch die Erzielung eines solidarischen Zusammengehens der unzähligen Parteien und Beseitigung des auch hier blühenden Cliquenwesens. Dann wird vielleicht Straßburg dereinst im Kunstleben eine Rolle spielen, die so bedeutend sein dürfte wie die mancher Städte des deutschen Südens, als da sind; Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt. Leben und Kräfte sind da: Die hier dargebotenen Abbildungen zeugen von der Lebensfähigkeit des elsaß-lothringischen Kunstgewerbes.

Paris, im Juni 1907.

GEORGES RITLENG.



Kronleuchter, entworfen von Georges Ritleng, Straßburg
Ausgeführt von Gebr. v. Zschock, Straßburg



Entworfen von Georges Ritleng, Straßburg.
Ausgeführt von J. J. Graf-Schneider

RUNDSCHAU

Archivschrank des Kunstgewerbevereins zu Hamburg. Neuerdings ist im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe der Archivschrank des Kunstgewerbevereins zur Aufstellung gelangt, der aus einer Konkurrenz des Vereins im Jahre 1905 hervorgegangen ist. Bei dieser Konkurrenz hat Ad. Beuhne, Oberlehrer an der Kunstgewerbeschule zu Hamburg, den ersten Preis davongetragen. Die Ausführung des Schrankes wurde dann der Firma Wilhelm Bannier (vereinigte Werkstätten von Wilhelm Bannier und W. Schmidt & Sohn) in Hamburg anvertraut; ferner waren von Hamburger Firmen die Herren Ludwig Artmann, für die Beschläge, Haas & Wild für die Gravierung der Beschläge, Käckenhoff & Ziegler für die Intarsien bei der Fertigstellung beteiligt. — Der Schrank, für den Form und Umfang vorgeschrieben war, wirkt im wesentlichen durch die Verhältnisse, durch das Material und die schönen kräftigen, aus dem praktischen Bedürfnis heraus entwickelten Beschläge. Das rein dekorative Element besteht nur in den Intarsiafüllungen des oberen Teils. Auf den Verein anspielend sehen wir hinter dem Rahmenwerk einen Baum seine mächtige blütenreiche Krone entfalten. Die Intarsia ist in feiner Farbennuancierung durchgeführt, und bleibt, trotz des naturalistischen Vorwurfes, durchaus im Flächencharakter.

A. Grisebach, *das deutsche Rathaus der Renaissance.* 158 S. 8⁰ mit 49 Abb. Berlin 1907, E. Meyer. 6 M.

Das vorliegende Buch ergänzt die grundlegenden Untersuchungen Stiehls nicht nur zeitlich, sondern auch kunstästhetisch. Denn während Stiehl das Rathaus von innen heraus nach Grundriß, Raumgehalt und Bestimmung der Teile entwickelte, betrachtet Grisebach den Aufbau, die Entfaltung der Fassade in der Zeit von ca. 1540—1620. Eine knappe, statistische Beschreibung von 64 Neubauten dieser Epoche, darunter 12 Fachwerkbauten, geht der allgemeinen Erörterung voran. Es wird seit dem Erwachen der Renaissance zunächst ein Zug zur Breitenlagerung (Ensisheim, Basel) bemerkt, dann die Tendenz malerischer unsymmetrischer Fassaden (Altenburg, Schweinfurt, Rothenburg), seit ca. 1600 aber der klare, symmetrische Aufbau, der ja auch den Grundriß beeinflußt (Augsburg, Nürnberg). Schließlich treten in der Verwendung der Glieder (Türme, Erker, Lauben, Giebel und Gaupen) und des dekorativen Apparats die Eigenheiten der Landschaften und besonders die Gegensätze von Süd- und Norddeutschland stark hervor. Hierüber trägt der Verfasser oft recht feine, doch auch kniffliche und gesuchte Beobachtungen vor. Die frischen Federzeichnungen entsprechen den Absichten des Textes. Doch könnten sie etwas reichlicher sein.

Dr. H. Bergner.

Paukert, Fr., Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. IX. Sammlung. Mappe mit 32 Foliotafeln nebst erläuterndem Text. Leipzig, E. A. Seemann. 12 Mark.

Mit der vorliegenden Lieferung findet die Paukertsche Monographie der Tiroler Zimmergotik ihren würdigen Abschluß. Das Werk war ursprünglich in weit bescheidenerem Umfang geplant und die ersten Lieferungen erschienen im vorigen Jahrhundert zu einer Zeit, in welcher Veröffentlichungen alter kunstgewerblicher Arbeiten höchst erwünscht und an der Tagesordnung waren. Durch die gute Aufnahme, welche die Publikation allerwärts gefunden hat, wurden Herausgeber und Verleger veranlaßt, den Plan zu erweitern und den ursprünglichen Lieferungen immer wieder neue hinzuzufügen. Daß dies geschehen konnte, spricht für die Qualität des Werkes, und die Tatsache, daß es geschehen ist, hat uns zu einer erschöpfenden Darstellung verholfen, wie sie in ähnlichem Sinne nur für wenig andere Spezialgebiete vorhanden ist. Das Paukertsche Werk ist aus seiner Zeit in eine neue, künstlerisch anders schaffende Periode hinübergewachsen; im Interesse der Einheitlichkeit desselben kann es jedoch nur gelobt werden, daß die Art der Wiedergabe (exakt ausgeführte Federzeichnung) und der Ausstattung bis zum Schluß beibehalten wurden.

Die neunte und letzte Sammlung bringt unter anderem Holzdecken und Täfelungen aus Sterzing, Wengen und Schloß Sprechenstein; Tische, Stühle, Schränke, Waschkästen und Truhen aus Bozen, Deutschnoven, Reifenstein, Sprechenstein usw.; Kirchenstühle aus Lienz; Türen aus Bozen, St. Pauls, Nonstal, Wengen und Wiesberg; Ornamentmalereien aus Ridnaun, aus der Thumburg, aus Burg Reifenstein; Beschläge und Leuchter in Schmiedeisen aus Bozen und Klausen sowie Flachschnitzereimotive verschiedener Herkunft. Die sogenannte bunte Reihe ist also auch hier wie früher eingehalten und wer das ganze Werk besitzt, mag sich nun, wenn ihm diese nicht angenehm, die Tafeln nach Material und Technik zusammenlegen oder nach irgend anderer Hinsicht ordnen.

Dem Herausgeber sowohl als dem Verleger gebühren Dank und Anerkennung für die gute und beharrliche Durchführung der nunmehr abgeschlossen vorliegenden Publikation.

F. S. M.

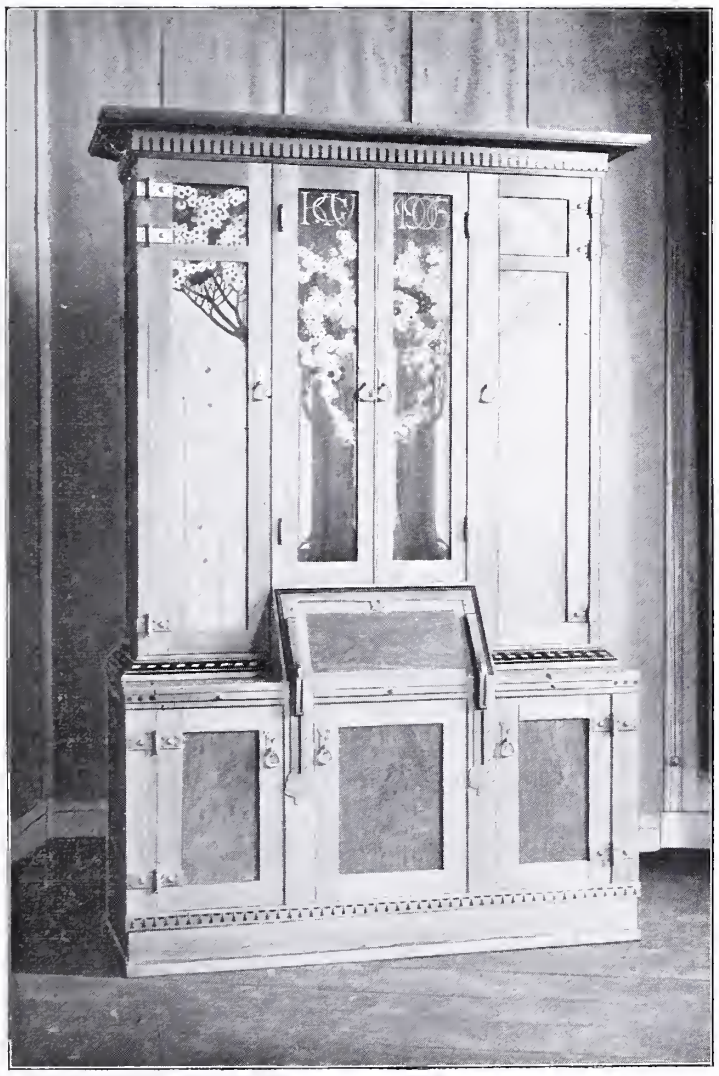
Grohmann, Paul, *Neue Malereien* für Decken, Veranden und Treppenhäuser. Serie V. Mappe mit 18 Farbendrucktafeln und 2 Doppeltafeln in Schwarzdruck. Format: 38 auf 50 cm. Gilbers'sche Verlagshandlung, Leipzig. Preis 22,50 M.

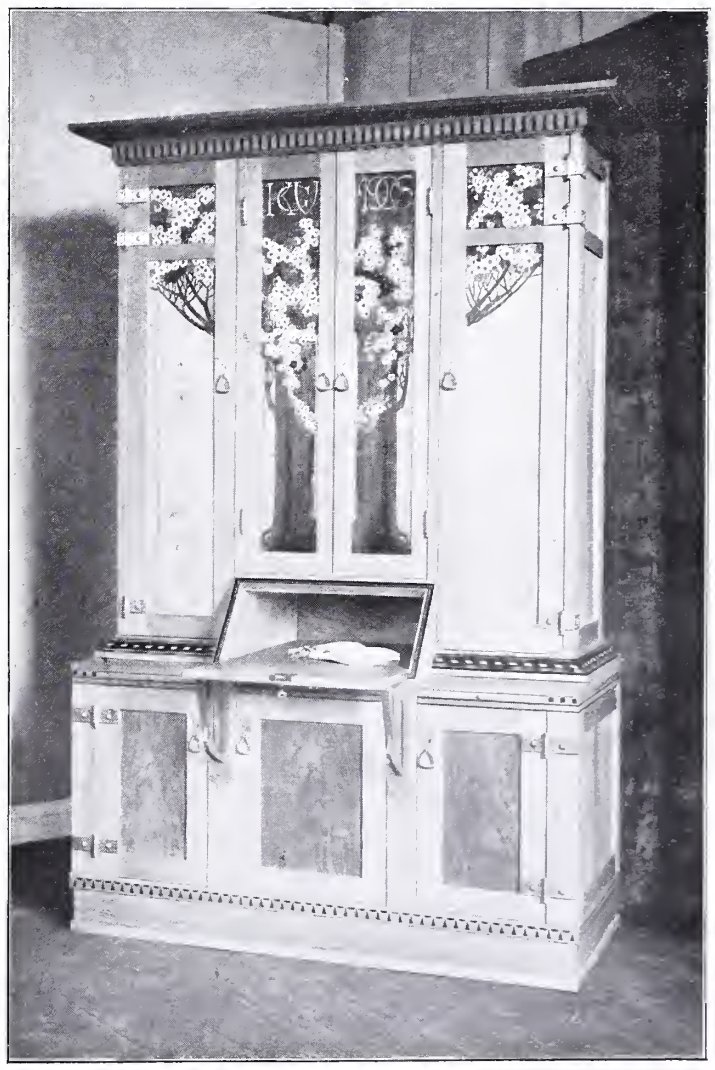
Die gut ausgeführten Farbendrucktafeln tragen die Nummern 73 bis 90 und zeigen schon damit an, daß es sich um eine (übrigens auch einzeln zu habende) Fortsetzung handelt. Die vier vorausgegangenen Serien sind im Kreise der Dekorationsmaler beliebt und verbreitet, was der unmittelbaren Brauchbarkeit und leichten Anpassung an gegebene Verhältnisse zuzuschreiben ist. Die Farbdrucktafeln der neuen Lieferung bringen nahezu hundert Einzelmotive der Decken- und Wandverzierung in dem zurzeit üblichen Stile und unter Berücksichtigung der neueren Techniken (Spritz- und Schwammtechnik). Die Schwarzdrucktafeln geben in kleinerem Maßstab eine Sammlung von weiteren 97 Motiven; dieselbe kann als Musterbuch für käufliche Schablonen gelten, für welche ein Preisverzeichnis beigelegt ist (15 Pf. bis 4,50 M. pro Stück). Diese Neuerung gegenüber den vier vorausgegangenen Serien wird in Fachkreisen wohl freudig begrüßt werden und dem Werk neue Abnehmer zuführen. Seine Stärke ist wie gesagt die Brauchbarkeit.

F. S. M.

In **Meißen** hat mit der Unterstützung des Deutschen Buchgewerbemuseums zu Leipzig der Verein für Geschichte der Stadt eine **Ausstellung künstlerischer Plakate** veranstaltet, die vornehmlich dem hingebenden Eifer des Herrn H. Loose ihre Trefflichkeit verdankt. Gehört schon einmal etwas Mut und Begeisterung dazu, heute noch dieses Gebiet irgendwo aufflackern lassen zu wollen, so ist in diesem Fall noch mit schwierigen Umständen zu rechnen gewesen, die das Projekt an und für sich nicht unbedingt in sich schloß. Die ehrwürdigen Räume des Meißener Geschichtsvereins — die ehemalige Franziskanerkirche dort — bieten keine rechte Folie für die Kunst des Marktschreiens und leiden überhaupt an mäßiger Beleuchtung, sowie an Zer-

Oberer Teil des Archivschrankes





ARCHIVSCHRANK DES KUNSTGEWERBEVEREINS ZU HAMBURG. ENTWORFEN VON AD. BEUHNE

stückelung des Raumes durch Säulen und Einbauten. Das schwierige Geschäft, Plakate sichtbar und übersichtlich aufzuhängen, mußte dort, vornehmlich wenn nicht viel Geld zur Verfügung gestanden hat, besonders aufreibend gewesen sein.

Gleich dem Aufgang gegenüber leuchtet uns die unübertroffene Leistung der »Beggarstaff Brothers« (Pryde und Nicholson), das »Harpers«-Plakat mit dem »Yeoman« entgegen. Nicht weit davon folgen einige treffliche Steinlens, Chérets und Lautrecs. Im übrigen sind die frühesten Erzeugnisse und die Hauptmatadore dieser kurzlebigen Kunst nicht gerade reichlich vertreten, soweit das Ausland in Frage kommt. Sie sind ja auch bekannt genug und wurden von Chéret herab bis zum Auftreten Muchas etwa unzählige Male vorgeführt.

Da mit der Ausstellung wohl praktische Zwecke verbunden waren, befinden sich in der Hauptsache hier jüngere Werke, durch die der Fabrikant und Unternehmer am ehesten zu einem eigenen Versuch mit einem künstlerischen Plakat angeregt werden könnte; denn — kaum erscheint es möglich — die »klassischen« Erzeugnisse der neunziger Jahre gelten dem im Geschäftsleben stehenden schon veraltet. Unter diesen jüngeren Sachen sind Amerika und England gar nicht, ist Frankreich schwach, Italien einigermaßen vertreten.

In Deutschland-Österreich ist bekanntermaßen nach der kurzen Blütezeit der Unger, Fischer, Müller, v. Hofmann, Stuck, Cissarz, Greiner, Heine die Plakatkunst ebenso eingeschlafen wie anderwärts.

Die Stuckmanier ist immer noch am Leben erhalten worden durch diesen oder jenen Versuch. In Wien hat man die spezifische Sezessionsnote, die erzwungen, gewollt und so stillos wie nur denkbar ist (indem sie nur den Regungen der eigenen Phantasie, nie den Anforderungen des Werkzeugs oder der Zweckmäßigkeit folgt), auch auf das Plakat angewendet; besonders von Kolo Moser, dessen Arbeiten durchaus keine Fernwirkung haben.

In München haben mehrere Künstler, wie Feldbauer und Erler, bemerkenswerte Blätter hervorgebracht. Aber sie erfreuen eigentlich nur als geistvolle Zeichnungen und sehen eher wie große Titelblätter für die Jugend, dagegen gar nicht besonders plakatmäßig aus. Hohlwein hat hier, in der Nachfolgschaft der Gebrüder Beggarstaff, gute Arbeiten geliefert unter Anwendung des Prinzips, möglichst viel auszulassen und ohne Umriß in Farbflecken zu komponieren.

Hie und da spricht eine Einzelarbeit an, so das Plakat für die Kölner Ausstellung von Fr. Brantzky oder das für den »Tag« von Sütterlin. Auf dem ersteren fällt eine wuchtige Architektur in malerischer Beleuchtung, auf dem anderen eine Art Geiser auf. Das sind schon noch Anzeigen, die darnach beschaffen sind, die Aufmerksamkeit in der Straße auf sich zu lenken.

Sonst gibt es gerade das gar nicht mehr. Die Mehrzahl der neueren Arbeiten sind alles mehr oder weniger gelungene Bilder, die aber nicht auffallen oder gar aufregen können. Die verwertbaren Gedanken sind eben erschöpft. Was für eine wirkungslose Ausflucht ist es, wenn Zeichner wie Jos. Mauder, Weidenschlager, Otto Obermaier ihr Heil darin suchen, dem augenblicklichen Sentimentalitätsgeschmack zu schmeicheln und Biedermeierfiguren an die Litfaßsäule werfen. Man kann das geradezu als unsinnig bezeichnen, denn die genügsame, in sich gekehrte und bescheidene Biedermeierzeit bietet doch am allerwenigsten einen verständigen Anhalt zur Herstellung eines modernen Plakats.

Wenigstens einen Schlager fand ich unter den vielen Proben der letzten fünf bis acht Jahre, die überwältigend komische Figur der lachenden Amme (Vierländerin?) für »Das kleine Witzblatt«. Ohne Worte wird der Charakter der angezeigten Ware nicht nur beispiellos gut, sondern auch ungeheuer vielsagend gekennzeichnet. Wer *das* Plakat sieht, wird sich wohl, ohne Ausnahme, wenigstens einmal nach dem kleinen Witzblatt umsehen, wenn er es nicht schon kennt.

Durch Auslage von Tafeln aus Büchern über die Plakatkunst wird das Bild von der älteren Periode noch ergänzt. Daß die Sammlung der neueren Arbeiten nicht recht den Glauben an eine weitere Zukunft dieses Kunstgebietes aufkommen läßt, ist schließlich nicht Schuld der Veranstalter unserer Ausstellung. Sie konnten nichts Besseres bieten, als von den Künstlern selbst geliefert wird, und die Ausstellung wirft die Behauptung, daß das Plakat Modesache war und infolge zu hastiger Förderung sich nur allzu schnell erschöpfen mußte, nicht um. *Prof. Dr. Hans W. Singer*

Ch. Spindler, St. Leonhardt — Briefbehälter mit Intarsien

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

SCHNELLDAMPFER DES NORDDEUTSCHEN LLOYD »KRONPRINZESSIN CECILIE«

Frühstückszimmer, von Rich. Riemerschmid, mit Durchblick in den Salon. (Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst.)

MODERNE SCHIFFSKUNST

Von Dr. Max Osborn.

DIE moderne Kunst und der deutsche Schiffsbau haben bisher immer nur sehr lose Beziehungen zu einander unterhalten. Das ist eigentlich recht seltsam; denn das Paar paßt von Hause aus so vortrefflich zusammen, daß man glauben sollte, es müßte wie selten eins zum dauernden Glück der Ehe sich eignen. Eine Meinungsverschiedenheit, denkt man, könnte es zwischen diesen beiden nicht geben, weil beide von denselben Grundanschauungen durchdrungen und beherrscht sind. Das neue Kunstgewerbe ist hervorgegangen aus dem gesunden Bestreben, den praktischen Zweck jedes Stückes und jedes Details mit den natürlichen Mitteln des Materials in gefälligem Vortrag einfach und schlicht zum Ausdruck zu bringen, das Sachliche offen zu betonen und zugleich ästhetisch zu durchdringen, den technischen Gang der Herstellung in jedem Falle freimütig zu bekennen und gerade in seiner Sichtbarmachung einen neuen Schönheitsreiz zu finden, Schmuck und Zierat nur soweit zuzulassen, als sie die klare Erkenntnis der Entstehung und der Bestimmung nicht verdunkeln. Das alles sind Tendenzen, die auch der Schiffsbaumeister unterschreiben wird. Seine Arbeit hat allerdings einen anderen Ausgangspunkt und ein anderes Ziel. Er benutzt die großartigen Fortschritte der Technik, um mit ihrer Hilfe immer größere, immer brauchbarere, immer leistungsfähigere Ozeanfahrer zu schaffen, und ästhetische Werte kommen für ihn zunächst gar nicht in Betracht. Aber sie wachsen aus seiner Arbeit hervor, ohne daß er sie sucht. Nach einer Epoche, die in der Maschine den Todfeind des Künstlerischen erblickte, hat unsere Gegenwart mit dem Jubel des Entdeckers die früheren Zeiten verschlossene Schönheit des Maschinellen erkannt. Die unerschütterliche Logik, die im Zusammenarbeiten der tausend Einzelteile zu einem bestimmten Zwecke liegt, die Ehrlichkeit, mit der die Maschine ihre konstruktive Herkunft zeigt und ihre Absichten aufdeckt, die Präzision und Exaktheit, mit der ihre ineinander greifenden Glieder dem Befehl des Erbauers gehorchen, das wunderbare Spiegelbild der produktiven Intelligenz des Menschengeistes, das sie dar-

stellt — alles dies vermittelt unserem, für den Reiz organischer Klarheit geschärften Auge neue und hohe Genüsse. So wird das Werk des Schiffsbautechnikers für uns nicht lediglich ein Ding, das unser Verstand bewundert, sondern, darüber hinaus, ein Lebendiges, ein gewaltiger Organismus, dessen Wesen und Wert wir tiefer begreifen als nur mit unserer Vernunft.

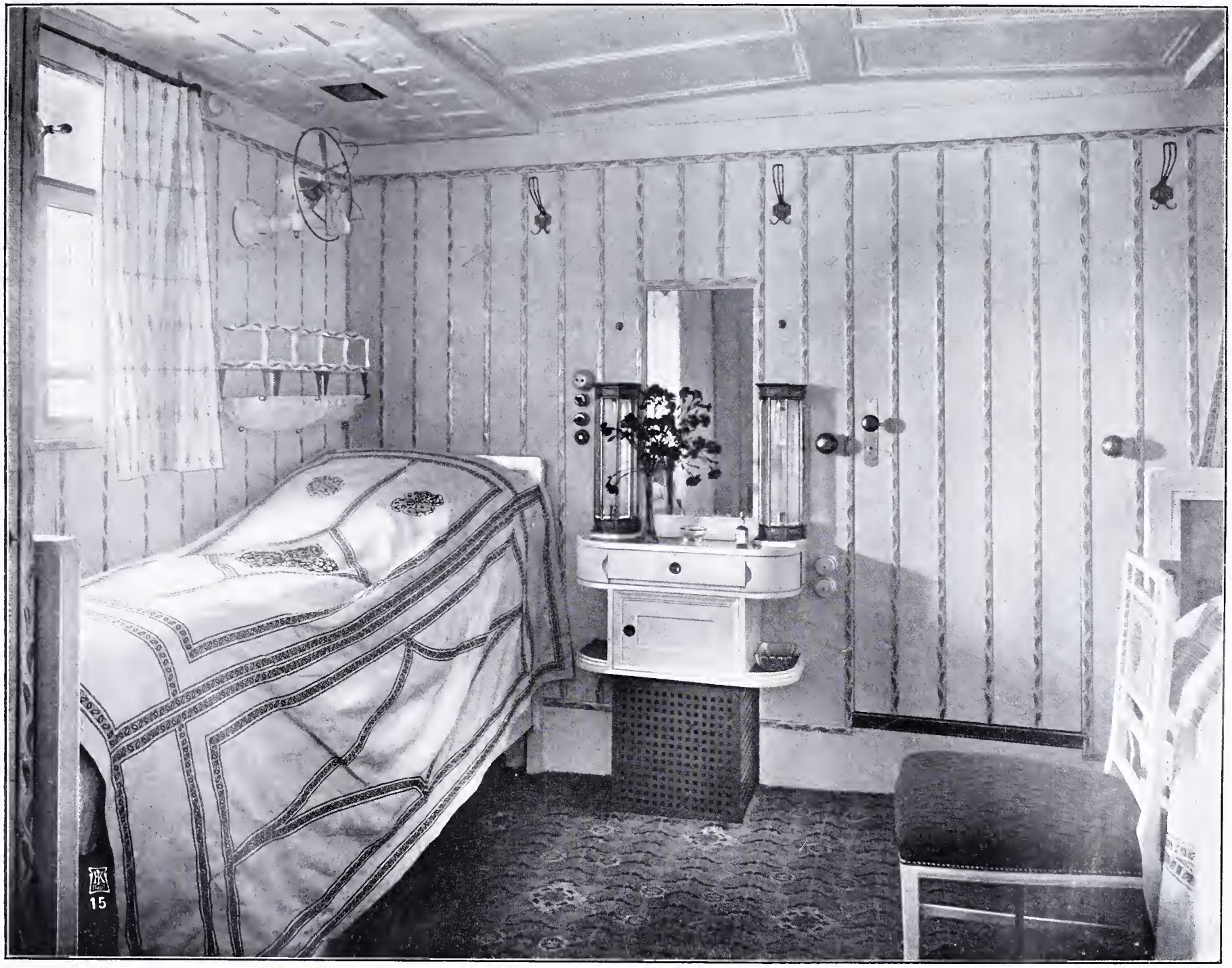
* * *

Die Technik hat sich bisher dem Liebeswerben der Ästhetiker gegenüber ziemlich spröde verhalten. Sie ließ sich anbeten und lächelte über die Verehrung der Enthusiasten. Suchte sie nach Schmuck und Zier, um ihre Erzeugnisse auf dem Markt dem Käufer und Benutzer angenehmer erscheinen zu lassen, so ging sie meist recht sorglos vor und begnügte sich mit landläufigen »Verschönerungen«, die nach ihren Mitteln wie nach ihrer Gesinnung mit dem Wesen und Charakter des verzierten Gegenstandes gar nichts zu tun hatten. Langsam macht sich ein Umschwung bemerkbar. Zunächst, unter dem Einfluß der modernen kunstgewerblichen Bewegung, in engeren Grenzen. Die Beleuchtungsindustrie und die keramische Industrie gingen voran, die Fabrikation aller der kleineren Stücke zu Gebrauch und Luxus, die sich um den Möbelbau und die Innenarchitektur gruppieren, folgten und machten sich die Hilfe zunutz, die ihnen aus den Gedanken und Bemühungen der jüngeren Künstlergeneration erwuchsen. Das zieht nun immer weitere Kreise. Mit Interesse hat man gehört, daß ein Großbetrieb wie die Berliner »Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft« sich in Peter Behrens einen künstlerischen Beirat für den Gesamtumfang ihrer Arbeiten gesichert hat. Die »Entente cordiale«, die unsere großen Schiffsgesellschaften jetzt mit der modernen Kunst herzustellen suchen, bedeutet einen wichtigen weiteren Fortschritt.

Was die riesenhaften Ozeandampfer dieser weltbeherrschenden Organisationen bisher an Ausstattungskunst boten, kam für den Kunstfreund nicht sehr in Betracht. Indessen das Staunen über die Wunder der Technik, die hier vollbracht waren, wie über den fabelhaften Komfort, der der Bequemlichkeit der Reisenden diente, war so groß, daß niemand auf den Gedanken geraten wäre, in bezug auf jene immerhin nebensächlich erscheinenden Dinge einen heftigeren Vorwurf zu erheben. Für den ästhetischen Sinn war überdies aus den schon genannten Gründen so hinlänglich gesorgt, daß er sich fast unbescheiden vorgekommen wäre, noch mehr zu verlangen. Nach und nach jedoch ward er anspruchsvoller. Das Verlangen wuchs, daß der angewandten Kunst von heute diese einzigartige Gelegenheit, ihre Kraft im hellsten Licht zu zeigen, nicht länger vorenthalten werde. Hinzu kam, daß einzelne kleinere Schiffsbauten den Beweis lieferten, welch köstliche Resultate das moderne Kunsthandwerk gerade hier hervorbringen könne. Schon vor Jahren hatte Otto Eckmann einige Räume für die Kaiserin auf der Segeljacht »Iduna« mit vorzüglichem Gelingen ganz nach seinem Geschmack ausgestattet. Andere Privatjachten, namentlich Segelboote, dann auch Dampfschiffe und Motorboote, lieferten weitere Proben aufs Exempel. Man lese einmal die ersten Abschnitte in Lichtwarks reizendem Büchlein über seine Fahrt mit der Lustjacht »Hamburg« über dies Kapitel nach. Auf dem Wannsee bei Berlin, um ein beliebig herausgegriffenes zweites Einzelbeispiel anzuführen, schwimmt das kleine Hausboot »Thea«, von der Firma Gebr. Bauer als ein wahres Muster moderner Schiffseinrichtung ausgestattet. Aber was will das alles gegen die Tat des *Norddeutschen Lloyd* bedeuten, der zur Einrichtung seines neuen Schnelldampfers »*Kronprinzessin Cecilie*« Künstler wie *Bruno Paul, Jesef Olbrich, Richard Riemerschmid* und eine Reihe jüngerer Bremer Architekten, deren Namen uns noch begegnen werden, und mit ihnen und durch sie Firmen wie die *Vereinigten Werkstätten* »*Kunst im Handwerk*« in *München,* die *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst,* Gebr. *Bauer* in *Berlin, Schneider & Hanau* in *Frankfurt* a. M., *Pallenberg* in *Köln* und einige andere, noch zu nennende, herangezogen und damit der modernen Kunst endlich das weite Betätigungsfeld erschlossen hat, das er ihr bieten kann.

Endlich! Denn wenn wir nun einmal die großen deutschen Dampfer, abgesehen von ihren sonstigen unvergleichlichen Eigenschaften (die hiervon ja nicht berührt werden), von diesem engeren Standpunkt aus betrachten, so muß man sagen, daß es um das Künstlerische ihrer Ausstattung meist recht böse bestellt war. Beim Lloyd wie bei den anderen großen Schiffsgesellschaften herrschte bisher fast ausnahmslos eine bedenkliche Lust an überladenem Prunk, die jedem feineren Geschmack wehe tat. Man schwelgte förmlich in Schnitzereien, schwerem Holzgetäfel, Ornamenten, Vergoldungen, und was dergleichen plumper äußerer Reizmittel mehr sind. Die ganze Inneneinrichtung stand unter dem Zeichen des Renaissance-, Barock- und Rokoko-»Salons« oder »Festsaals«, längst nachdem die lebendige Kunst der Gegenwart mit diesem Pomp, der uns gar nichts mehr zu sagen hat, aufgeräumt hatte. Noch das Seitenstück zu der jetzt eingeweihten »Kronprinzessin Cecilie«, der derselben Klasse angehörende Dampfer »Kronprinz Wilhelm«, der 1901 zuerst in See stach, war von diesem exaltierten Stil nicht ganz frei; nur daß sich die unter dem Einfluß der modernen Bewegung ein wenig beruhigte »historische« Stildekoration auch der älteren und konservativen Firmen hier bereits in einer Hinneigung vom Barock zum Empire und Louis XVI.-Geschmack bemerkbar machte. Mit diesem zähen Festhalten an nicht mehr gültigen Tradionen hat man jetzt gebrochen — noch nicht auf der ganzen Linie, aber der erste wichtige Schritt ist einmal getan, und nun gibt es kein Zurück mehr. Nur noch ein Vorwärts.

Es sind hauptsächlich die *Luxuskabinen*, denen dieser Anfang der Reform zugute gekommen ist, die »Luxuszimmer«, d. h. acht Arrangements von je zwei Räumen nebst Badezimmer, und die beiden sogenannten



Schlafzimmer, von Josef Olbrich

Ausgeführt von Gebr. Bauer, Berlin

»Kaiserzimmer«, d. h. kleine Wohnungen von je *drei* Zimmern und Badekabine. Auf sie allein beziehen sich auch, mit einer Ausnahme, unsere Abbildungen.

Die Aufgabe, die es für den Raumkünstler hier zu lösen gilt, unterscheidet sich sehr wesentlich von allen anderen ähnlicher Art. Der Schiffswohnraum ist klein und niedrig. Seine Form ist unregelmäßig, es entstehen schräge Linien, da der Schiffsbau an manchen Stellen auf die rechten Winkel von Wand und Decke verzichten muß. Die Fenster ferner können nur klein sein. Alle Möbelstücke schließlich müssen fest eingebaut oder angeschraubt werden, im Hinblick auf das Schwanken und Schaukeln des Dampfers. Auch eine liebevolle Rücksicht auf die Seekrankheit ist geboten. Aus allen diesen Bedingungen ergeben sich ganz spezielle Gesetze und besondere Möglichkeiten der Wirkung. Vor allem handelt es sich darum, aus der Not eine Tugend zu machen, erfinderisch zu sein in der äußersten Ausnutzung des beschränkten Raumes, mit Schiebetüren, mit auf- und zuklappbaren oder ausziehbaren Waschtischen, Schreibtischen, Tischplatten, Schränken, Spiegeln, Schubfächern, mit den Verbindungen von Einrichtungsstücken verschiedener Bestimmung, wie dem Einbau kleiner Schränkchen und Kommoden in Sofagestelle, Türpfosten usw., ein wohlberechnetes Spiel zu treiben. Der Bau der Bettstelle muß so konstruiert sein, daß der Schlafende und Ruhende davor geschützt ist, durch eine majestätische Sturmwelle herausgeworfen zu werden. Die Fauteuils verlangen aus ähnlichen Gründen eine besonders massive, »festhaltende« Gestalt. Die Beleuchtungskörper können nicht frei hängen. Der ganze Raum soll behaglich sein, aber, meine ich, doch immer eine Schiffskabine bleiben und nicht »so tun«, als sei er ein Hotel- oder Wohnhauszimmer auf dem festen Lande. Drum halte ich es auch beispielsweise für falsch, wenn *Olbrich* in seinem Salon die Schräge der Decke durch eine eingebaute wagerechte Konstruktion verhüllt. Auch das allzu Schwere wird man vermeiden; der Eindruck darf nicht erweckt werden, daß das Schiff unnütz belastet wird, alles muß sich frei und leicht aufbauen. So erscheint mir, um ein anderes Beispiel anzuführen, die Hohltäfelung der Decke in Riemerschmids Frühstückszimmer zu massiv. Es ist ein Unterschied zwischen einem Landhaus oder Jagdschlößchen und einem Ozeandampfer. Ist es gleich eine ganze kleine Stadt, in der man sich befindet, so doch eine schwimmende, von unruhigen Wogen getragene, durch das Wasser tänzelnde oder schaukelnde Stadt. So muß denn auch jeder Raum so aussehen, daß er das Schwanken und Schweben mitmachen kann, ohne daß der Insasse glaubt, er sei auf einem Kontinent, der aus den Fugen zu gehen drohe. Ich würde darum auch mit den Täfelungen, überhaupt mit dem Aufgebot von Holz, namentlich auch mit den Intarsien recht diskret umzugehen raten. Die »echten Achaten«, in den getäfelten Wänden und Türen eines Zimmers (von *Runge* und *Scotland* in Bremen) wären schon auf dem Lande abzulehnen; um wie viel mehr auf hoher See! Auch wäre darauf zu achten, daß spitze Ecken und scharfe Kanten in so kleinen Räumen, in denen man überdies unter Umständen leicht in eine etwas unsichere Gangart gerät, mehr vermieden werden, als dies jetzt geschehen.

Doch solche kleinen Bedenken fallen gegenüber dem positiv Geleisteten nicht ins Gewicht. Was in diesen Luxuszimmern geschaffen wurde, ist in mancher Hinsicht vorbildlich und mustergültig, ist überall von raffiniertestem Komfort und fast durchweg von höchst kultiviertem Geschmack. Besonders glücklich war *Riemerschmid* in seinem »Kaiserzimmer«-Arrangement. Sein Schlafzimmer ist in Weiß gehalten, blitzend sauber und appetitlich; über den praktisch gebauten Betten ruhen prächtige Decken aus dunkel-goldgelbem Seidenstoff; nur die Deckenbalken und namentlich die Goldornamentik auf den Feldern zwischen ihnen fallen aus dem Rahmen. Entzückend ist das Wohnzimmer in grauem Ahorn mit Einlagen aus Rosenholz und Perlmutter, ein Interieur von bezaubernder Noblesse (nur die Birnen für das elektrische Licht stimmen nicht recht hinein). Das Frühstückszimmer endlich ist mit seinen behäbigen Korbsesseln, seiner gewachsten Holzverkleidung, seinem Ledersofa, dem Gummibelag des Fußbodens und den drei Fenstern mit den blauen Gardinchen so einladend, daß man die schon erwähnte schwere Decke und auch die nicht ganz hierher passende, altdeutsch-spielerische Flachschnitzerei des Getäfels gern vergißt.

Die »Kaiserzimmer«, von *Wellermann & Frölich,* Bremen (ausgeführt von *Schneider & Hanau,* Frankfurt a. M), zeichnen sich namentlich durch einen kostbar gemütlichen Wohnraum mit schalkhaft-altmodischen Möbeln aus, unter denen sich ein behagliches Sofa mit gelbbraungeblümtem Plüschbezug und einige Stühle mit possierlichen alten Holzlehnen (nach bremischem oder englischem Muster?) befinden. Das Schlafzimmer zeigt hellbraunes Getäfel. Der Salon, in Rot, ist konventioneller.

Bruno Paul ist in den Arbeiten für die »Kronprinzessin Cecilie« genau so sachlich-bescheiden wie in seinen neuen Zimmern auf der Berliner Ausstellung. Auch hier behutsame Anknüpfungen an beste deutsche Traditionen, dazu moderne Einfachheit bei erlesenem Material, und als Hauptziel: Wohnlichkeit. In dem hellen Schlafraum vernickelte Metallbettstellen; die Bettdecken aus Rohseide mit blauen Applikationsstreifen; ovaler Spiegel; biedermeierische Schränkchen; um das elektrische Licht an Decke und Wand Milchglaslaternchen von abgeflachter oder verlängerter Würfelform. Im Wohnzimmer wunderhübsche Mahagonimöbel mit dunkler Einlage; angenehm abgetönte Muster in Möbelbezügen und Teppich; eine intime Schreibecke, durch eine breite Sofaseitenwand abgeteilt; in der Mitte zwischen rechteckigen Spiegeln ein Schmuckschrank, den ein Tischlein-deck-dich-Mechanismus in eine Waschtoilette verwandelt.

Olbrichs Räume zeugen von größerem Schmuckbedürfnis. Das Wohnzimmer, in dem es besonders amüsante und witzige Klapp- und Schiebetische und ähnliche Überraschungen gibt, hat an Wand und Sofa einen aparten Lederüberzug von quadratischen Orna-

Schlafzimmer von K. Eeg und Ed. Runge, Bremen. Ausgeführt von J. H. Schäfer & Co., Bremen.

Salon, von Rich. Riemerschmid. Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst

mentfeldern, in einem matten Mischton aus Silber und Bronze. Das Schlafzimmer zierlich bunt (etwas zu bunt) gemusterte Leisten auf der weißen Wandtäfelung und schöne Applikationsstickerei auf den Bettdecken. Das helle Badezimmer zeigt eine sehr feine Deckenwölbung. — Alle diese Badezimmer, das sei bei dieser Gelegenheit eingeschaltet, sind natürlich schlechthin mustergültig eingerichtet; in den Luxus- und Kaiserzimmern bieten sie Leitungen nicht nur zu warmem und kaltem Seewasser, sondern auch — das ist ein Novum! — ebenso zu warmem und kaltem Frischwasser.

Runge & Scotland in Bremen haben zwei Luxuszimmergruppen beigesteuert, beide mit guten Einzelheiten, wenn auch nicht überall von sicherem Geschmack in den Farbenzusammenstellungen. Eine sehr schöne Arbeit dagegen sind die Zimmer der Bremer Architekten *Karl Eeg* und *Ed. Runge* (ausgeführt von *J. H. Schäfer & Co.,* Bremen), namentlich das Wohnzimmer in Ahorn. Mehr Anlaß zum Widerspruch wieder findet man in den Räumen von *Abehusen* und *Blendermann*, Bremen, sowie in denen von *Pallenberg,* obschon hier wie dort vieles wohl geraten ist und die solide Ausführung der Pallenbergschen Möbel dem guten Ruf der alten Firma alle Ehre macht.

Aber es kommt ja nicht so sehr auf jedes Detail an. Wichtiger ist der Gesamtcharakter aller dieser Arbeiten, die ohne Ausnahme an Geschmack und künstlerischer Feinheit auf einem ganz anderen Niveau stehen als alles, was der Lloyd nach dieser Richtung bisher geboten hat. Das Ganze ist auch für den Anspruchsvollen ein hocherfreulicher Anblick. Er wird erhöht durch die anheimelnde Ausstattung mit kleinen Zutaten, den Vasen mit frischen Blumen auf den Wandbrettern, den verständnisvoll ausgewählten Radierungen und Holzschnitten an den Wänden, den Ledermappen für Briefe und Briefpapier, den Stehlämpchen auf den Schreibtischen, den dreiteiligen, verstellbaren Spiegeln, dann durch die technischen Bequemlichkeiten: es fehlt weder an einem Betttelephon noch an einem elektrischen Apparat zum Brennen der Haare (der übrigens auch in fast allen gewöhnlichen Kabinen erster Klasse zu finden ist!). In diesen Prachtkabinen, die beiläufig trotz ihrer respektablen Preise — Luxuszimmer für zwei Personen für einmalige Überfahrt 6000, Kaiserzimmer 8000 Mark — stets ausverkauft sind, muß es sich köstlich leben. Selbst in elendester Seekrankheit darniederzuliegen — hier muß es fast ein Vergnügen, mindestens ein gemildertes Ungemach sein.

Was die »Kronprinzessin Cecilie« sonst an Kunstgewerblichem aufweist, hält sich noch recht sehr im alten Rahmen. Die Ausstattung des großen Speisesaals, der gleichwohl mit den neu eingeführten runden Einzeltischen, auf deren dunkelblauen Decken elektrische Lampen mit gelben Schirmen stehen, einen entzückenden Gesamteindruck ergibt, der Cafés für Raucher und Nichtraucher, des Lese- und Schreibzimmers, des Rauchsalons, des Gesellschaftszimmers und so fort, wirtschaftet noch durchaus mit den historischen Stilen, die hier so wenig am Platze sind. Manches wirkt, wenn man aus jenen Luxuskabinen kommt, verblüffend konventionell. An einigen Stellen sind auch hier gute Ansätze zu verfolgen. So in dem Kinderzimmer mit dem launigen, zum Teil sehr hübsch gelungenen Märchenfries aus dem Atelier *Bollhagen,* der aber doch auch noch keine strengere Kritik verträgt. So in den blau bezogenen Mahagonimöbeln des Schreibsalons. Oder in dem ausgezeichneten gehämmerten Bronzegitter, das die »Laube« des Rauchercafés vom freien Deck trennt. Aber im ganzen ist hier doch nicht viel Anziehendes zu finden, und manches ist schlechthin unmöglich. Das große Treppenhaus ist wenigstens ohne Vergoldung, in diskretem Weiß gehalten, aber es ist immer noch zu viel Ornamentengedränge, namentlich auch im Geländer. Im Rauchercafé sieht man einen ganz famos mit Leder umwickelten Eisenpfeiler, und oben krönt ihn — ein ganz schablonenhaftes »Säulenkapitäl« aus gegossener Bronze. Auch das Porträt der Taufpatin des Schiffes, der Kronprinzessin, im Gesellschaftszimmer, von Caspar Ritter gemalt, ist eine Leistung von höchstens mittlerer Qualität.

Hier also ist überall noch viel zu tun. Es handelt sich mehr um ein Fortlassen als um ein Hinzufügen. Ich bin überzeugt, es würde eher weniger denn mehr als jetzt kosten, diese allgemeinen Räume mit demselben Geschmack auszustatten wie jene Wohn- und Schlafzimmer. Auch in den Einzelkabinen, die übrigens weit geräumiger und luftiger gehalten sind als je zuvor, würde man die Blümchen- und Rankenschnitzerei des Waschschrankes ohne Kummer missen. Zweifellos wird der Lloyd bei seinem nächsten Schiffsbau seine Reformen noch erheblich weiter ausdehnen. Man sieht ja schon jetzt auf der Berliner Ausstellung einen Rauchsalon von Bruno Paul für einen zurzeit im Bau befindlichen Dampfer. Es besteht demnach offenbar bereits der feste Plan, dem neuen Kunstgewerbe künftig die Tore noch viel weiter zu öffnen. Und darum wollen wir diesmal nicht allzu streng mit den noch nicht reformierten Partien ins Gericht gehen. Wichtiger ist es, jenen glänzenden Anfang des neuen Lloydkurses aufrichtig zu feiern.

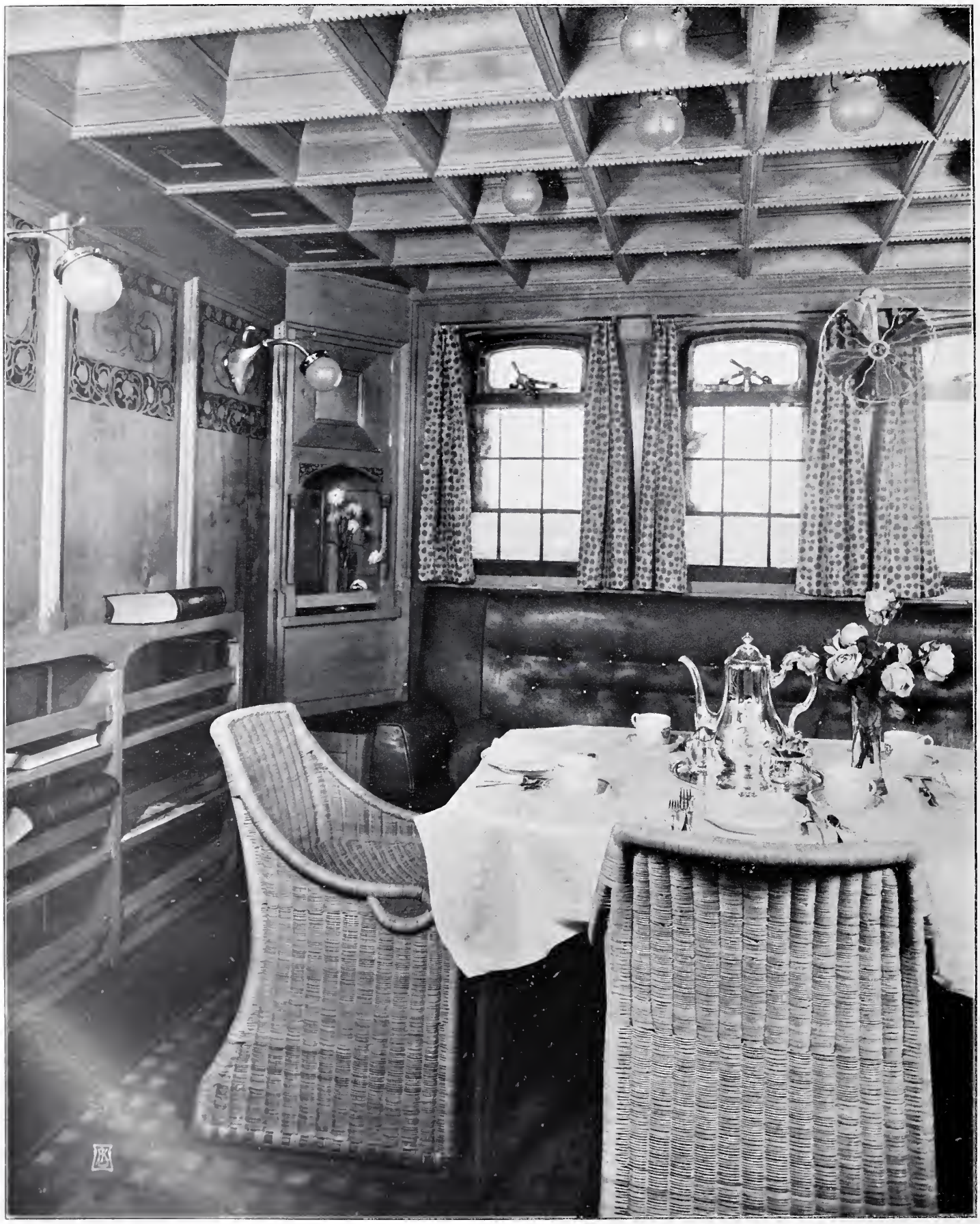
Und überdies: wenn man auf dem Sonnendeck umherspaziert, wo die vier zyklopischen gelben Schornsteine und die ungeheuren schwarzen Mäuler der Riesenventilatoren den Schiffswanderer begrüßen, wenn man in den Bauch des Kolosses hinabsteigt, wo die Maschinen ihre unfaßbare Wunderwelt auftun, wenn auf der Kommandobrücke die gewaltige Konzentration der Arbeit, die in diesem rätselvollen Gigantenorganismus geleistet wird, uns ernst und gebieterisch ins Auge blickt, dann hat auch der eingefleischteste Ästhetikus keine Lust mehr zu kleinlicher Kunstnörgelei. Ergriffen, erschüttert fast, steht er vor dem Anblick dieser machtvollen Schöpfung, die selbst ein Kunstwerk ist im höchsten Sinne.

SCHNELLDAMPFER DES NORDDEUTSCHEN LLOYD »KRONPRINZESSIN CECILIE«

Salon — Entwurf und Gesamtausführung von Runge & Scotland, Architekten, Bremen.

Schlafzimmer, von Bruno Paul. Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, München.

SCHNELLDAMPFER DES NORDDEUTSCHEN LLOYD »KRONPRINZESSIN CECILIE«



Frühstückszimmer, von Rich. Riemerschmid.

Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst.

Kinder-Eßzimmer

Mit Märchenfries aus dem Atelier Bollhagen

Salon, von Bruno Paul.

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

SCHNELLDAMPFER DES NORDDEUTSCHEN LLOYD »KRONPRINZESSIN CECILIE«

Schlafzimmer, von Rich. Riemerschmid.

Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Kunst im Handwerk.

Schlafzimmer. Entwurf und Gesamtausführung von Runge & Scotland, Architekten, Bremen.

Salon, von Josef Olbrich, Darmstadt. Ausgeführt von Gebr. Bauer, Berlin.

Salon, von K. Eeg und Ed. Runge, Bremen. Ausgeführt von J. H. Schäfer & Co., Bremen.

Waschtoilette im Salon, von Bruno Paul.
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, München.

BAUKUNST UND KLEINKUNST

Von H. P. Berlage in Amsterdam

(*Schluß*)

EIN Beispiel für unsere Behauptung ist z. B. die Volute. Diese Form ist ein allgemein verwendetes Kunstmotiv. Semper erklärt sie aus der Textilkunst, also wie immer technisch materiell. Es gibt aber Völker, wie z. B. die Maori auf Neuseeland, welche weder Textilkunst noch Leder haben, und doch die Volute, die Spirale, sogar bei ihrer kunstvollen Ornamentik, viel verwenden.

Es scheint daher angemessen, dieselbe wirklich als eine ursprüngliche Kunstform zu betrachten, und zwar als ein geometrisches Ornament, aus einer Figur konzentrischer Kreise entstanden; überhaupt ein Motiv, zu welcher jede neue Kunst wieder zurückkehren muß.

Nebenbei gesagt ist dies schon in der modernen Kunstbewegung der Fall, was ich nachher näher zeigen werde.

Und sehr wahrscheinlich ist auch das geometrische Ornament nicht zuerst in Textilarbeit ausgeführt worden. Denn ursprünglicher als das Bedürfnis des Menschen nach Schutz des Körpers durch textilische Produkte ist dasjenige nach Verzierung des Körpers; und unter diesen Verzierungen sind ebenfalls linear geometrische Ornamente.

Mit dieser Tatsache fällt also das Prinzip der Identifikation von Textil- und Flachornament; ja sogar der sogenannte Wappenstil, die symmetrische Placierung von zwei Figuren zu beiden Seiten eines Mittelmotivs, ist nicht ursprünglich textil.

Aber jedenfalls war die Volute anfangs ein Flachornament, das aber allmählich auch in die Plastik übergegangen ist. Wir treffen die Spirale dann auch überall, und bis zur höchsten Vervollkommnung bei den Griechen; zuerst in der archaistisch mykenischen Kunst, und plastisch am ionischen Kapitäl, sogar stellenweise mit einer sehr häßlichen Ecklösung. Aber dieselbe Volute wird ein sehr gefährliches Motiv in Händen von Zeichnern, insofern daß dieselbe sich leicht zeichnen läßt, aber dafür noch nicht immer ausführen.

Und wenn dieselbe an kleinkünstlerischen Gegenständen z. B. von Metall auch leichter ausführbar, so ist sie es sehr oft nicht in Stein. Ich erwähne nun als ein absolut naives, aber dazu häßliches Motiv der Frührenaissance die Eckfüllung an Kirchen zur Bildung des Übergangs des hohen Mittelschiffes zu den niedrigen Seitenschiffen. Das muß ursprünglich eine Lösung auf Papier gewesen sein, denn in einer Zeichnung macht sich eine solche spielend leicht. Aber ein Baumeister, welcher sich zu einem solchen Detail hat verführen lassen, ist mehr Dekorationszeichner als Baumeister.

Weshalb Alberti nicht ganz einfach die schräge Dachkonstruktion gezeigt hat, wie es die Gotiker getan, ist wirklich unbegreiflich. Schon Burckhardt erwähnt dieses als ein erstes bedenkliches Beispiel einer falschen Vermittelung, indem ihm, d. h. dem Alberti, wahrscheinlich die angelehnten Halbgiebel zu streng erschienen gegenüber der sonstigen dekorativen Haltung des Ganzen. Wie gesagt, das ist nur zu erklären aus dem allmählich eingedrungenen Geist des Dekorierens statt des logischen Bauens, einen Geist des spielenden Zeichnens, aber nicht des folgerichtigen Verfahrens einer starken Architektur. Doch scheint der Geist des Dekorierens den Italienern im Blut zu sitzen, denn alsbald vergessen sie bei ihren gotischen Domen die Konstruktionslogik und stellen drei dreieckige Giebelfelder nebeneinander, welche ebensowenig den richtigen Querschnitt wiedergeben.

Wie dem auch sei, das Motiv war einmal da und bleibt bestehen, es wird ausgebeutet, es lebt sich aus.

Es ist als ob man in der Renaissance sich scheut vor rechtwinkligen Übergängen; immer wird eine Eckfüllung angebracht, und zwar zuletzt mit großem Talent; diese gefallen jedenfalls besser als die nachher von Palladio in klassischem Geiste an der Redentorekirche zu Venedig gebildeten halben Dreiecksgiebel.

Diese Eckfüllungen bilden sogar ein charakteristisches Hauptmotiv der ganzen nordischen Renaissance, nämlich der niederländischen und der deutschen, indem sie dazu dienen, die mehr oder weniger hohen Stufen der sogenannten Stufengiebel auszufüllen.

Die Spirale ist zwar nicht immer da, aber meistenteils doch, denn sie bildet die leichteste Übergangslösung, bis sie dann natürlich im Barockstil wirklich Hochzeit feiert, in allen möglichen Zusammenstellungen, in der italienischen Renaissance oft in riesenhaften Dimensionen, wie an der Kirche St. Maria della Salute in Venedig, aber die Grundform beibehaltend; in der nordischen Renaissance mit großer Phantasie zu den kompliziertesten Skulpturen umgearbeitet, mit allen möglichen Figuren von Menschen und Tieren, Girlanden, Masken usw.; kurz und gut, mit dem ganzen Aufwand der schon obengenannten Ornamentik der nordischen Meister. Die malerische Umrißlinie der Amsterdamer »Grachten« ist größtenteils diesen Giebeldekorationen zu verdanken.

Und welcher schönen monumentalen Entfaltung sie fähig waren, zeigen z. B. die Eckfüllungen an der Börse zu Kopenhagen.

Wir sehen also eine fortwährende Wechselwirkung zwischen Kleinkunst und Architektur und umgekehrt, mit einer gegenseitigen Tyrannei, aber meistenteils von der Architektur über die Kleinkunst, weil eben diese im allgemeinen die stärkere war.

Das interessanteste auf diesem Gebiete bietet nun jene Periode, welche schließlich als die großartigste, weil geschlossenste, gekennzeichnet werden muß, nämlich die mittelalterliche. Nach der griechischen ist die mittelalterliche Kunst die stilvollste, indem sie, architektonisch gesprochen, die konstruktivste und die einzige Originalkunst des Abendlandes.

Je geschlossener, je einheitlicher nun eine Kunst, desto tyrannischer auch wieder jene gegenseitige Wirkung von Kleinkunst auf Architektur und umgekehrt; und da nun im Mittelalter alles von der Kirche abhängig war, auch die Kunst, war es zu guter Letzt die kirchliche Baukunst, und zwar anfangs die romanische, später die gotische, welche die ganze Kunst unter ihre Herrschaft brachte.

Jedoch war es auch in dieser Zeit die Kleinkunst, das Mobiliar, an welchem sich hauptsächlich die durchgehende Veränderung im Geiste der neuen Zeit, des 12. und. 13. Jahrhunderts, vollzog.

Es waren zuerst die nordisch europäischen Völker, welche nach Karl dem Großen sich allmählich von dem Einfluß Roms losmachten; und erst nachher begann jene große gesellschaftliche Bewegung mit dem Entstehen der Zünfte, als Folge der Lösung des ganzen Gewerbes aus den Händen der Geistlichkeit.

Im Anfang der romanischen Periode stand daher das Mobiliar ganz unter kirchlichem Einfluß (es entlehnte der Architektur ihre besonderen Formen, und zwar dermaßen, daß viele Möbel ganze Gebäude, d. h. Kirchen imitierten; aber die Zünfte brachten auch darin eine Veränderung zum guten); das dauerte aber ziemlich lange, denn, wie jede Umwandlung zum Wohl der Gemeinschaft, dauerte auch diese Freimachung des bürgerlichen Gewerbes ein paar Jahrhunderte, weshalb diese erst in der gotischen Zeit erreicht war.

Man begreift es eben nicht, daß Strebepfeiler und Strebebögen, welche in der großen Architektur ihre konstruktive Berechtigung haben, auch an Möbel übertragen werden; zwar meistens an Chorgestühle, welche der kirchlichen Architektur am nächsten liegen und daher selbstverständlich dem Schema eingereiht werden; denn von profanem Hausrat ist jetzt leider aus dieser Zeit nicht viel mehr übrig. Vielleicht würde dieses doch eine freiere Verwendung der Motive zeigen und besser, wie z. B. die Griechen es getan haben, die Unterscheidung zwischen mobiliar, d. h. beweglicher und nicht mobiler Architektur. — Jene Unterscheidung gehört jedenfalls stilistisch zu den schwersten Problemen. Ja sogar Wassernasen und Speier kommen vor; kurz und gut, der ganze Apparatus, welcher zu einer Außenarchitektur gehört. — Und dann das Ornament! Es gibt keinen Stil, soviel mir bekannt, welcher so bis zum Überdruß, ich möchte sagen bis zum Ekel das nun einmal angenommene Ornament, in diesem Falle das geläufige Schema von drei- und vierpaß, ausgebeutet hat. Das architektonisch Allerhöchste, das kirchliche Rosenfenster, wird sogar überall dort angewendet, wo es eben nicht mehr hingehört, als ob auch für das gewöhnlichste Gerätchen das »Sub Rosa« von Bedeutung wäre. Übrigens bietet die Renaissance ein ähnliches Ergebnis, indem architektonische Kuppelungen in der Kleinkunst Verwendung finden, und wir haben Beispiele von Gartenanlagen, welche umgekehrt Entwürfen für Spitzenkragen usw. entlehnt sind.

Doch muß man wirklich einerseits die größte Bewunderung haben für die künstlerische Phantasie, welche alles aus diesem Schema gemacht hat, andererseits auch für die Hartnäckigkeit, mit welcher dieses Schema bis zum Despotismus alles Künstlerische beherrscht hat. Ach, hätten wir heutzutage doch nur etwas von diesem Prinzip, von dieser Unwillkür, von dieser Unterwerfung an einem Kunstgesetz.

Die Tatsache, daß jeder Stil sich selber mehr oder weniger ausnützt, alles, aber auch alles macht, bis zuletzt nichts mehr zu machen übrig bleibt, möge allein genügen, den neueren Stilbaumeistern einen leisen Wink zu geben, daß sie am allerwenigsten imstande sind, etwas Ursprüngliches, etwas Lebensfrisches zu machen; weil eben alles schon gemacht und natürlich innerhalb der einmal gefestigten Epoche viel besser gemacht wurde; noch ganz abgesehen von der geistigen Grundlage eines jeden Stils, welche heutzutage doch wohl nicht dieselbe sein kann wie ehemals. Zu diesen einzelnen Betrachtungen, welche leicht noch mit vielen Beispielen zu ergänzen wären, gehört kein tiefes Stilstudium, sondern sie sind Ergebnisse einer besonderen Anschauung, welche bezweckt, vor allen Dingen auch auf die Kunst die Probe der Logik zu machen; und ich glaube wohl, daß die heutige Zeit eine solche Probe ganz von selbst herausgefordert hat.

Das eigentliche Moderne in unserer Zeit ist »Besonnenheit«, sagt einer unserer größten jüngeren holländischen Dichter! d. h., indem unsere Zeit auch wirklich eine kritische genannt werden kann, soll sie auch vor allem in ihren Werken die Folge davon sehen lassen. Und in der Tat scheint es mir, daß es auch wirklich die Besonnenheit ist, welche vorläufig die geistige Grundlage zu einer modernen Architektur werden kann.

Aber man soll diese Kritik der älteren Epochen nicht identifizieren mit Geringschätzung. Bekanntlich kritisiert man doch nur Dinge, welche man beobachtet, ja sogar solche, welche man liebt, denn im anderen Fall bleibt man gleichgültig. Im Gegenteil, eine solche Kritik ist nur der Beweis einer Sehnsucht nach einem verlorenen Glück.

Der Wendepunkt bedeutet, daß die letzten verflossenen dreißig Jahre in allem, in unseren Anschauungen, in unseren gesellschaftlichen Begriffen eine Umwandlung gebracht haben; daß dasjenige,

was anwendbar schien, eben nicht mehr anwendbar ist; daß Kunstmotive wegfielen, welche unwandelbar schienen; daß, gerade heraus, alle ausgenützt waren und eine frische Lebensäußerung mit Hilfe dieser unmöglich wurde. Wer kann sich jetzt noch für eine gotische Trazierung oder Kreuzblume, wer für ein korinthisches Kapitell oder ein Akanthusblatt interessieren? Nur von einem vergeistigten neuen, nicht von einem abgelebten Leben kann man was erwarten.

Also die Besonnenheit, welche ich daher die ästhetische Besonnenheit nennen möchte, kann oder vielmehr wird die geistige Grundlage einer modernen Kunst werden, was, nebenbei gesagt, sehr unkünstlerisch klingt, es aber absolut nicht ist, wenn nur Besonnenheit nicht mit Nüchternheit und Sächlichkeit nicht mit Geschäftigkeit verwechselt wird. Zu dieser ästhetischen, d. h. geistigen Besonnenheit sind wir durch Kritik der früheren Stile gekommen; aber ebenfalls zu einer materiellen Besonnenheit, welche in diesem Verband genannt werden muß, durch Kritik des heutigen Kunstzustandes, nämlich des industriellen Verfahrens.

Wenn ich spreche vom industriellen Verfahren, dann meine ich den Einfluß, welchen die Industrie auf die Kunst ausgeübt hat. Kritisiert man dieselbe, dann kann man sagen, daß sie gewissermaßen in doppelter Beziehung sich der Ausbeutung schuldig gemacht hat, nämlich in ökonomischer und auch in geistiger Beziehung.

Ökonomisch hat die Industrie die Arbeiter ausgebeutet, aber geistig, und ich meine in diesem Falle künstlerisch, hat sie das ganze Volk, mit einem Schein von Kunst, von dem man aber bekanntlich nicht leben kann, abgefüttert.

Und so wie denn die ökonomische Ausbeutung zuletzt erkannt wurde und die Arbeiter jetzt zur Besonnenheit gebracht sind, so ist auch gottlob die Erkenntnis der geistigen Ausbeutung bereits deutlich geworden, daß man durch eine industrielle Kunst, wie dieselbe heutzutage nun einmal getrieben wird, ein kümmerliches Dasein fristet.

Wir sind zur Erkenntnis gekommen, daß es geradezu empörend gewesen, mit welchen Scheinprodukten wir beschenkt worden sind. Ich rede nicht einmal von allen den Scheußlichkeiten, kurzweg von dem Schund, welche die Galanterieläden uns als Kunstsachen verkauft haben, denn es gibt schließlich darin auch noch Abstufungen; aber von den Produkten, bei welchen man noch glauben kann, daß der Fabrikant sie in die Welt setzt nicht nur um Geld zu verdienen, sondern in der wirklichen Meinung, auch noch Kunstwerke hervorgebracht zu haben.

Es sind jene massenhaft hergestellten Surrogate, welche früher mit der Hand gemacht wurden. Ist es nicht empörend zu sehen, daß dasjenige, was früher als Handwerk, zeugend von der liebevollsten Arbeit, jetzt fast gänzlich mit der Maschine gefertigt wird; und derjenige Teil, für welche noch keine Maschine geschaffen wurde, zwar mit der Hand gemacht, aber mit einer Hand, welche jener Arbeit ganz fremd geblieben ist? Und daß schließlich eine Vervielfältigung jener Produkte den geistigen Wert derselben noch um ebensovielmal erniedrigt.

Ist das nun der Fehler der Maschine? Mitnichten! Es liegt nur an der Hand, welche dieselbe führt. Sehen wir, was Muthesius in seiner Schrift »Stilarchitektur und Baukunst« zu diesem Gegenstand sagt: »Daß es vorzugsweise die Maschine war, die mit dem Gewerbe auch den Sinn für wirkliche Gediegenheit tötete, ist ein bekannter Lehrsatz. Man muß sich jedoch hüten, darin ein notwendiges Übel der Maschinenarbeit zu erblicken, um daraus, wie das die englischen Sozialkunstgewerbler taten, eine Verurteilung der Maschine überhaupt abzuleiten. Die Maschine hat allerdings dadurch, daß sie zu falschen Dingen verwendet wurde, daß sie gewissermaßen die Grenze ihres Gebietes überschritt, zunächst Unheil angerichtet; sie hat auf allen Gebieten den billigen Schund auf den Markt geworfen; künstlerisch hat sie bisher fast lediglich Falsifikate erzeugt und dadurch gerade ihrerseits dazu beigetragen, die Begriffe so heillos zu verwirren; und etwas weiter.

»Offenbar ist die Maschine nicht dazu da, Kunst hervorzubringen.« »Die Maschine wird mißbraucht. Man verlangt von ihr Kunst, und das kann sie nicht geben.« Kann sie das also wirklich nicht? Es scheint fast so. Und doch kann sie es, nur unter der Bedingung, daß man nicht von ihr verlange, daß sie Kunst liefere wie die Menschenhand, und das ist eben der große Fehler ihrer Leitung. Wir haben in dieser Richtung die Maschine noch nicht zu leiten gewußt. Die Maschine verlangt ihren eigenen Stil!

Man soll an dem Produkt eben sehen können, daß es mit der Maschine gefertigt. Haben wir doch nicht schon eine unzählige Anzahl von Dingen, bei denen an Händearbeit nicht mehr gedacht werden kann, z. B. Tapeten, alle möglichen Stoffe usw. Und ist schließlich der Handwebstuhl nicht auch eine Maschine? Und die Drehscheibe, welche so alt ist als wie die Menschheit?

Es ist schließlich nur ein gradueller, nicht ein prinzipieller Unterschied vorhanden, und es hängt nur vom Menschen selber ab, ob er das »ideale Werkzeug« gut oder schlecht zu gebrauchen weiß. Die Griechen würden uns wahrscheinlich um unsere Maschine beneidet haben. Aber wie gesagt, sie wird heute in künstlerischem Sinne schlecht geführt, abgesehen von der Tatsache, daß sie in den meisten Fällen nur dazu dient, den Fabrikanten das meiste Geld verdienen zu lassen. Es gibt nun Utopisten, welche wieder in diesem Sinn zum Mittelalter zurückgehen wollen, indem sie wieder das Handwerk in Ehre hergestellt wünschen. Ja sogar Morris, welcher doch seine Zeit kannte, hatte dieses Ideal.

Dies scheint nun doch wirklich eine Utopie. Im Gegenteil, wir gehen der Zeit entgegen, in welcher alles mit der Maschine gearbeitet werden wird. Die Maschineningenieure gehen ruhig weiter, ihre Maschinen zu erfinden, und diesen gegenüber führt das Handwerk einen vergeblichen Kampf.

Dazu kommt, daß auch die große Masse allmählich von der Maschine den direkten Nutzen verlangt und auch haben wird.

Wird es dann gar keine Handarbeit mehr geben? Nun doch! aber wir hoffen dann, daß die Menschheit so weit sein wird, daß sie zu unterscheiden nicht nur, sondern auch zu würdigen weiß, was der Maschine und was der Hand zufallen muß und was diese letztere geschaffen hat; denn schließlich bringt dasjenige, was diese macht, doch die meiste Freude. Kennzeichnend für diese Zeit ist daher die erneute Liebe für die getriebene Arbeit, an welcher man die Hammerschläge sehen kann, die aber, und das ist Tatsache, auch jetzt schon mit der Maschine »ganz natürlich« nachgeahmt werden. Das ist einmal der richtige Stilbegriff! Wirklich zum Lachen, wenn es nicht so traurig wäre.

Doch gab uns das 19. Jahrhundert, als es zu Ende ging, auch ein erfreuliches Bild: das Aufblühen gerade der Kleinkunst, und zwar in allen Ländern. Welchen Charakter hat nun diese neue Blüte? Es ist ein gutes Quantum Kritik losgegangen und eine große Masse Federn in Bewegung gesetzt worden als die ersten Gegenstände des modernen Kunstgewerbes, wie Stuhl und Schrank, wie Topf und Pfanne, mit einem ausgesprochenen Streben nach primitiver Einfachheit nicht nur, sondern mit einer fast totalen Abwesenheit jeglichen Schmuckes, d. h. von sachlicher Behandlung erschienen.

Es waren kunstgewerbliche Gegenstände von einfacher, ungeschmückter Konstruktion, Folge eines logischen Kunstprinzips, welche wie früher schon sofort, denn es entstanden zu gleicher Zeit schon einige Bauwerke in demselben Charakter, auf die Architektur einwirkend, ja dieselbe gewissermaßen genießbar machte. Man konnte also ein Streben konstatieren, als Reaktion gegen die elende, geistlose, protzenhafte Verzierungswut von Kleinkunst und Architektur zur Eliminierung, was man früher als das eigentliche Kennzeichen eines Kunstgewerbes zu betrachten pflegte, nämlich: das Ornament.

Denn weder ein Gegenstand von täglichem Gebrauch, noch ein Gebäude wurde als Kunstwerk betrachtet, wenn an demselben das Ornament fehlte. Ein glatter Schrank konnte ebensowenig wie ein Fabrikgebäude oder ein Güterschuppen das Werk eines Künstlers sein. Es war nicht die Form als solche, sondern wenn man will eine gewisse äußerliche Zutat, welche den Kunstgehalt bestimmte. Sind nun die also gemachten Gegenstände keine Kunstwerke? Ist es wahr, daß die Kunst erst mit dem Ornament anfängt? Auf einer niedrigen Kunststufe hätte eine solche Anschauung etwas für sich, sowie denn auch in tiefster Kunstgesunkenheit der größte Schundgegenstand, wenn auch in banalster Weise ornamentiert, in Kunstschätzung höher zu stehen pflegt als der ungezierte Gegenstand, aber von der edelsten Umrißlinie, und pflegt ein Gebäude von der bedenklichsten Architektur, wenn nur behängt mit einzelnen Ornamenten eines existierenden Formenschemas, für schöner gehalten wird als eines von den nobelsten Verhältnissen, aber an welchem das Ornament fehlt.

Aber auf einer hohen Stufe der Kunstanschauung, d. h. bei Betrachtung von Kunst als Abspiegelung von Kultur, ist doch die Schätzung des unverzierten Gegenstandes als Kunstwerk sehr gut möglich, weil eben dann bei Umwandlung von Kultur auch ihre Kunstanschauung die Umwandlung mitmacht; abgesehen von der Möglichkeit, ob auf der langen Dauer der Mensch, seinem innerlichen Drange folgend, nicht von selbst wieder zum Ornament zurückkehren wird.

Interessant zu diesem Gegenstand ist die Schrift von Hermann Muthesius, welche ebenfalls zu dem Schlusse führt, »daß die Zeitentwickelung auf Ablegung des Schmuckes hindrängt«.

Trotzdem glaube ich zuletzt doch an diesen Verzierungsdrang im Menschen, weshalb wir also nicht zu einer »ornamentlosen Kultur« hinsteuern, und finde für diese Ansicht sogar heutzutage die Bestätigung, indem ein ganzes Heer von Künstlern sich mit dem modernen Ornament beschäftigt.

Vorläufig hat aber, wie wir sehen, die erste Ansicht alles für sich, wenn auch das ornamentlose Kunstwerk vielleicht nur als eine Reaktion gegen die sinnlose Verzierungswut des letzten Jahrhunderts zu betrachten ist.

Wie dem auch sei, das Studium der früheren Stile hat jedenfalls zur Kritik derselben geführt und diese hat man in der modernen Kunst auf die Probe stellen wollen. Vor allem doch soll jeder Gegenstand auf die Frage, warum? in sachlicher Beziehung eine schlagende Antwort geben können. Zu lange hat man uns mit kunstgewerblichen Sachen abgespeist, an denen aber auch von dem praktisch Gewerblichen nicht viel zu beobachten war, und mit sogenannten Kunstsachen, welche nichts bedeuteten, aber dafür unsere Zimmer schmücken sollten. Indem nun aber das Schmücken sehr fraglich wurde, fragte man sich sehr bald wozu? Das klingt zwar sehr pedantisch, und jedenfalls nach früherer Ansicht absolut unkünstlerisch.

Ist es das aber in der Tat? Wir haben schon gesehen, daß die mittelalterliche Kunst prinzipiell ebenfalls eine sachliche Kunst war und deren Verirrungen nur untergeordnete Sachen betrafen. Und man wird doch wohl nicht behaupten können, dieselbe sei unkünstlerisch gewesen; wir gehen dann aber viel weiter, denn was die Sachlichkeit betrifft, sollte jedenfalls ein viel strengerer Maßstab angelegt werden. Und das tun wir schon. Daß nun schließlich diese strenge Sachlichkeit auch zu etwas sehr Künstlerischem führen muß, dessen kann man überzeugt sein oder nicht, aber jedenfalls schließt das eine das andere nicht aus. Im Gegenteil, man kann ruhig sagen, daß eine nicht sachliche gewerbliche Kunst in Wirklichkeit keine Kunst sei, und deswegen bin ich von einem Resultat in der Zukunft überzeugt. Es ist nun hier, daß wieder der Verband mit der Maschine gesucht werden muß, denn so wie auch die Maschine vor allen Dingen speziell sachlich zu arbeiten sucht und in ihren wirk-

lich guten, rein maschinalen Produkten das auch wirklich tut, sieht es danach aus, als ob dieses Jahrhundert, an dessen Schwelle wir stehen, in dieser Richtung eine Kunstentwickelung, gewissermaßen mit einem industriellen Charakter, zeigen wird.

Allerdings hat die sogenannte moderne Bewegung in den letzten 20 Jahren sehr schön eingesetzt; sie war ein gewaltiger Schrei! so geht's nicht länger! ein Schrei auf geistigem, wie die Arbeiterbewegung auf ökonomischem Gebiete!

Es waren ebenfalls die Intellektuellen, welche vorangingen, zu versuchen, die große Masse in das gelobte Land einzuführen.

Aber so wie es immer mit großen Bewegungen geht; möge der erste Anlauf auch ein vielversprechender sein, unwiderstehlich kommt nachher eine Erschlaffung; es kann der Bogen nicht immer gespannt bleiben.

Und nun scheint es, als ob von neuem diese künstlerische Bewegung von der großen Industrie überrannt werden wird!

Denn was anfangs mit so äußerster Sorgfalt von einzelnen Führern gepflegt wurde, ist jetzt schon fast wieder Gemeingut geworden. Massenhaft wird schon wieder produziert, dasjenige, was vor einigen Jahren noch als wie ein Kleinod gezeigt wurde; in den großen Geschäftshäusern verkauft man Gegenstände im Stil von jenem und diesem, an welchen diese Urheber gar keinen Anteil haben. Es ist immer wieder die Maschine, welche sich als die Überlegene zeigt. — Und was vor einigen Jahren mit Stilmöbeln geschah, geschieht jetzt mit modernen Sachen, und zwar in viel schlimmerem Grade.

Auch jetzt gilt es auf dem Posten zu stehen und dafür zu sorgen, daß nicht der Fabrikant, sondern der Künstler geistig Herr bleibe.

Und dann ist zuletzt unter den modernen Künstlern selber schon wieder eine Spaltung merkbar.

Denn obgleich die moderne Bewegung sich in den verschiedenen Ländern nicht in ähnlicher Weise äußerte, bleibt nicht zu leugnen, daß ein Grundprinzip, und zwar bei denjenigen Völkern, welche in dieser Bewegung die Führung übernahmen, nämlich: die germanischen, mehr oder weniger kräftig interpretiert wurde und zwar gerade dasjenige einer gesunden, d. h. in diesem Falle ehrlichen, sachlichen Konstruktion, wozu England den Stoß gegeben.

Allerdings haben dadurch diese ersten englischen Möbel etwas Gotisches an sich; auf dem Kontinent milderte sich dieser Anklang mehr oder weniger, was jedenfalls ihrem Charakter zugute kam. Anstatt dieses Prinzip nun festzuhalten und darauf weiterzubauen, wozu alle Veranlassung wäre, denn es ist dieses Prinzip, welches als Vorschule zu einer modernen Kunst, als ebenfalls sachlich, alle Vorzüge bot, sieht man daneben wieder eine jüngere Generation, welche dieses Prinzip schon wieder zu verneinen anfängt, es eigentlich immer verneint hat, es jetzt aber jedenfalls für abgetan erklärt und nun mit dem klassischen Ideal vor Augen dorthin strebt. Wir haben jetzt der Logik genug, jetzt wieder einmal die freie Phantasie! Das ist nun alles sehr schön, wenn mit dieser Phantasie nur nicht wieder die individuelle Zügellosigkeit von neuem anfängt. Ich glaube es nicht, aber wie dem auch sei, diese kritisch logische Bewegung hat jedenfalls das unsterbliche Verdienst für die Zukunft gehabt, die Kleinkunst wieder in gute Bahnen geleitet zu haben, und mit ihr die Architektur; denn den einfachen und schmucklosen, ebenfalls sachlichen Stil der letzteren hat man durch die Kleinkunst zu vertragen gelernt.

Die Zukunft unserer Kunstentwickelung liegt noch im Dunkel. Das Ideal der ökonomischen und damit wirklichen Gleichheit aller Menschen, das sich vorbereitet, wird auch der neuen Kunst die Wege weisen. Zur Kritik der vergangenen Stile, die unsere moderne Bewegung das logische Konstruktionsprinzip hat erwählen lassen, wird sich das Gefühl gesellen; und so wird die Welt hoffentlich wieder eine neue Kunstblüte sehen, die sich den höchsten Leistungen der Vergangenheit anreihen darf.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

MÄCENATENTUM IM KUNSTGEWERBE.

Wer hätte es gedacht, daß es ein *kaufmännisches Unternehmen ersten Ranges* gerade der stockkonservativen Handelsstadt Bremen sein würde, das dem »modernen« Kunstgewerbe zuerst Eingang gewährt? Der Generaldirektor Dr. Wiegand des *Norddeutschen Lloyd* hat sich, wie man sagt, infolge von Bemühungen des Herrn Dr. ing. Muthesius, entschlossen, einen der großen Überseedampfer nach Entwürfen von Professor Bruno Paul von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk ausstatten zu lassen. (Der propagandistische Wert einer solchen Gelegenheit, auf die kaufkräftigen Überseefahrer wirken zu können, darf nicht gering eingeschätzt werden.) Ja, noch mehr. Dr. Wiegand hat sich selbst mit einer erheblichen Summe an den genannten, in eine Aktiengesellschaft umgewandelten Werkstätten beteiligt und wird ihnen alljährlich große Lieferungen für den Norddeutschen Lloyd überweisen. Was es für die Entwickelung des Kunstgewerbes bedeuten würde, wenn der deutsche Großhandel sich entschlösse, dem Lloyd zu folgen und sich der künstlerischen Bestrebungen anzunehmen, kann man sich leicht ausrechnen.

Anders äußert sich das »Mäcenatentum« in *Berlin,* das ja, was die *Finanzkreise* betrifft, noch sehr im geschmacklosen Parvenu- und Protzentum steckt. Hier herrscht ein großes Prunkbedürfnis und zugleich eine komische Angst, für unmodern gehalten zu werden. Nachdem der »Jugendstil« wie eine ansteckende Krankheit über sie hingezogen ist und das peinliche Gefühl einer erlittenen Blamage zurückgelassen hat, ist nun endlich in *Bruno Paul* der »starke Mann« erschienen, dem man sich willig beugt, weil er es versteht, dem Prunkbedürfnis entgegenzukommen und doch dabei die Auswüchse der »Moderne« zu vermeiden. (Außerdem ist er ja von höchster Stelle berufen und schon deshalb Mode!) Daß er fest genug bleibe und nicht vor der Unkultur in Berlin W. zurückschrecke, darf man hoffen, denn er ist ein ruhiger, zielbewußter Künstler. —

Als dritte im Bunde macht nun auch die *Großindustrie* ernstlich Anstalten, sich ihres beschämenden Flittergewandes zu entledigen. Hier wird in der Tat aus einem *bitterbösen* Saulus ein bekehrter Paulus. Die Samenkörner der erwachten deutschen Kulturbestrebungen werden wie vom Winde durch das Reich getragen —, auf einem starren Felsen fand Eines Nahrung: die *Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft* in Berlin ist es, die sich einen der großen Raumkünstler *für sich allein* engagierte. Wer ist es? *Peter Behrens,* derselbe Behrens, den man schon als »*das inspirierte Lineal*« zu den reinen Theoretikern zählen wollte und an der Düsseldorfer Akademie kaltgestellt wähnte! Hier winkte ihm eine prächtige Aufgabe, seine Ideen weithin wirken zu lassen und *ins Volk* mit ihnen zu dringen. Mit Frische wird er seine Aufgabe erfassen, und er hat sich schon über seine Pläne folgendermaßen einem Korrespondenten des B. T. gegenüber ausgesprochen:

»Schon seit einiger Zeit bin ich von der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft-Berlin beauftragt, neue Entwürfe für die von der Gesellschaft anzufertigenden Erzeugnisse herzustellen. Die Gesellschaft dürfte dabei wohl von folgender Erwägung ausgehen:

Bei der bisherigen Fabrikation ist eigentlich nur auf die *technische* Seite Gewicht gelegt worden, und bei der äußeren Formgebung war meistens der Geschmack der einzelnen *Werkmeister* bestimmend, wie es ja (leider! Red.) in allen Fabrikationsbetrieben, die sich mit der Herstellung technischer Erzeugnisse befassen, Gepflogenheit ist. — Nunmehr soll der Tendenz unserer Zeit gefolgt, und es sollen Formen erstrebt werden, die bei maschineller Herstellung *nicht durch Imitation der Handarbeit anderen Materials* und der historischen Stilformen gewonnen werden, sondern eine möglichst innige Verbindung von Kunst und Industrie erkennen lassen. Und zwar in der Weise, daß man durch Betonung und exakte Durchführung der maschinellen Herstellungsart auf künstlerischem Wege zu denjenigen Formen gelangt, *die aus der Maschine und der Massenfabrikation von selbst hervorgehen* und ihnen gleichgeartet sind.

Die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft hat ja bekanntlich in ihren Fabrikationsbetrieb die verschiedenartigsten Gegenstände, die mit der Elektrizität in Zusammenhang stehen, wie die Armaturen sämtlicher Bogenlampen für direkte und indirekte Beleuchtung, Ventilatoren, Schalttafeln, Öfen und alle kleineren Artikel wie Ausschalter, Kontakte usw. aufgenommen. Es soll sich nun darum handeln, besonders für diese Erzeugnisse Typen zu gewinnen und eine sauber konstruierte, materialgerechte und anmutige Schönheit zu erstreben. *Es soll eben keineswegs eine individuelle Stilrichtung erreicht werden.* Da sämtliche Erzeugnisse der Gesellschaft mehr oder weniger *in enger Beziehung zur Architektur* stehen, ist die Absicht insofern von allgemeiner Bedeutung, als es dadurch den Raumkünstlern und Architekten möglich wird, die Gegenstände, die früher bei einer künstlerischen Gliederung des Raumes durch ihren rein technischen Charakter störend waren, nunmehr auch der Gesamtanordnung künstlerisch einordnen zu können.

Es ist wohl kein Zweifel mehr, daß die Zukunft der *Industrie,* auch auf künstlerischem Gebiete, gehört, und daß unsere Zeit zu der Produktionsart, die ihr am gemäßesten ist, *zur Industriekunst drängt,* solange es sich um Werke der Gebrauchskunst handelt.

Bei der Verwirklichung dieses Gedankens würden zwei Vorteile gewonnen werden, erstens ein Umsetzen künstlerisch geistiger Arbeit in materielle Werte, gerade wie auf dem technischen Gebiete, und zweitens *das Anbahnen einer allgemeinen Geschmackskultur,* indem es möglich würde, nicht nur künstlerisch empfindenden Menschen zu dienen, sondern Kunst und Anstand in die weitesten Schichten der Bevölkerung zu tragen.

Infolgedessen legt die Gesellschaft bei konsequenter Durchführung dieser Absichten auch Wert auf die *rein künstlerisch-typographische Ausgestaltung* aller Veröffentlichungen. Auch die Ausstattung und die Arrangements der von ihr veranstalteten Ausstellungen werden in Zukunft von den hier angedeuteten Gesichtspunkten aus zu behandeln sein.«

Schöner und verheißungsvoller konnte der lange vorbereitete Anfang der *friedlichen* Umwandlung nicht gemacht werden, und unter dem schirmenden Dach des *Großhandels,* der *Hochfinanz* und der *Großindustrie* sind dem deutschen Kunstgewerbe *die Mittel garantiert,* den Grund zu legen für eine ehrliche deutsche Kultur.

BERUF UND TECHNIK.

Kunstgewerbeschulen. Die besten Kunstgewerbeschulen sind jene, die sich mit der Zeit selbst überflüssig machen, d. h. die an ihrem Teil selbstbewußt mitarbeiten, das Kunstgewerbe wieder derart in den Sattel zu setzen, daß es selber reiten kann. *Steht ein Gewerbe auf der Höhe, dann braucht es keine Schule!* — Professor *Karl Groß*-Dresden. (Aus seiner Rede auf dem Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine in Breslau 1905.)

Eine neue »Holzverschönerungstechnik«. In der »Deutschen Tischlerzeitung« wird ein Verfahren mit Enthusiasmus begrüßt, durch künstliches, maschinenmäßiges Einritzen, *Eiche zu imitieren,* die Poren dieses Edelholzes nachzuahmen. Ob man in dem Kreise der künstlerisch ehrlich empfindenden Möbelfabrikanten von dieser »Holzveredelung« Gebrauch machen wird? Wir glauben, es verneinen zu dürfen, nachdem doch allgemein der Ruf nach Materialechtheit und Erkennbarkeit des Materials laut geworden ist.

Die Ausbildung des Dekorationsmalers. »Die Unvollkommenheit der Meisterlehre ist so bekannt, so sicher, so alltäglich, daß man sich gar nichts mehr dabei denkt, wenn man die Unvollkommenheiten durch zahllose Pflästerchen in Gestalt von Innungsschulen, Gewerbeschulen, Fachschulen, Kunstgewerbeschulen usw. zu verdecken und zu heilen sucht.« *Hugo Hillig* in der Zeitschrift »Der Maler«.

Corriger la fortune. Zweifellos muß es unseren Kunsthandwerkern gestattet sein, auch die *Zufallskünste* zu vielen, ganz famosen Wirkungen heranzuziehen, aber der Reiz solcher Objekte soll *nicht ausschließlich* in diesen Zufallswirkungen liegen. — Dr. Gustav E. Pazaurek.

Was braucht aber die Textilindustrie mehr? »Schauen wir uns auch die Tätigkeit des Lehrlings in der Praxis an. Dort bekommt er anfänglich ganz mechanische einfache Arbeiten, wie Bindungen zu tupfen, Zeichnungen, auszumalen, Patronen zu kopieren und dergleichen mehr. Alles das kann er natürlich dank dem in der Schule genossenen Zeichenunterricht leicht ausführen. Hält er die Augen dabei etwas auf und ist nicht gerade auf den Kopf gefallen, so wird er durch das beständige Sehen von stilisierten Entwürfen sich Formen einprägen, *die er stets wiedergeben kann.* Wit anderen Worten gesagt, er wird, *ohne es zu merken,* lernen, aus alten Mustern neue zu schaffen. *Was braucht aber die Textil-Industrie mehr?*« — (Wir wundern uns doch sehr, diese Worte in der »Zeitschrift für Musterzeichner« zu lesen. Sind die Musterzeichner wirklich so auf das armselige Weiterkäuen alter Schablonen heruntergekommen? Sind das die Hilfskräfte, mit denen die Industrie die »Invasion der Künstler« zurückschlagen will?)

Von einem tragikomischen Vorkommnis erzählt Otto Julius Bierbaum in der Zeitschrift »Morgen«: Als man von dem Kaiserlich Knackfußschen Bilde »Völker Europas, *wahrt* eure heiligsten Güter!« einige Reproduktionsabzüge zur Verwendung als allerhöchste Huldbeweise auf besonders kostbarem und schönem Material herzustellen sich veranlaßt sah, benutzte man Papier — aus der Kaiserlichen Manufaktur zu *Tokio.*

LAUFENDE UND ERLEDIGTE WETTBEWERBE.

Berlin. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin W. 9 erließ im Auftrage des Herrn Richard Weckmann ein Preisausschreiben für ein *Plakat* über das Hansa-Tintenfaß. Die Entwürfe sind bis *1. Oktober* einzuliefern. Die Entscheidung erfolgt am 9. Oktober. Preise: einer zu 200, zwei zu 100, 4 zu 50 Mark. Es sind Ankäufe zu je 30 Mark vorgesehen. Preisgericht: Professor E. Doepler d. J., Professor A. Mohrbutter, Professor E. Orlik, Maler L. Sütterlin und R. Weckmann.

Bonn a. Rh. Für die deutschen Architekten erließ der *Bürgerverein* in Bonn einen Wettbewerb um Entwürfe zu einem *Gesellschaftshaus* mit Räumen für eine *Weinhandlung.* Preise: 1500, 1000, und zwei zu 500 Mark, event. Ankäufe zu 300 Mark. Unterlagen 5 Mark. Einlieferung bis zum 1. Oktober 1907.

Schwäbisch-Gmünd. Im Wettbewerb für die hier zu errichtende *Kunstgewerbe-Fachschule* trug *M. Elsässer,* Architekt in Stuttgart, den ersten Preis von 2500 Mark davon.

STAATLICHE KUNSTPFLEGE.

Die Holzschnitzkunst. Die traditionelle Holzschnittindustrie in der Vorderrhön soll durch Zuführung von Mustern und Modellen usw. von Professor *Van de Velde* mit Unterstützung des Weimarischen Ministeriums wieder belebt werden. Wie Ernst Schreiner im B. T. berichtet, hat sich die in früheren Jahren sehr stark verbreitete Heimarbeit für Holzschnitzereien zu einem modernen Fabrikationsbetrieb entwickelt. In großen Arbeitssälen schnurren Spezialmaschinen, welche die zu schnitzenden Gegenstände, kurz Typ oder Form genannt, vorbereiten, die dann von Hand zu Hand durch die in Reihen sitzenden Schnitzer wandern, damit ein jeder »seine« Arbeit ausführe. Von einer künstlerischen Betätigung des Einzelnen kann kaum eine Rede sein; es sind technische Kunstfertigkeiten, die auch oft zu dilettantischer Übertreibung verleitet haben.

Dresden. Hier wurde unter Beteiligung der sächsischen Regierung eine *»Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe«* begründet, deren Vorsitz unter anderen den Künstlern Professor Lossow, Stadtbaurat Erlwein, Professor Tscharmann, Direktor Professor Graul, Professor Gußmann, Professor Schumacher übernahmen. Der Arbeitsausschuß stellte folgende Leitsätze auf: »Innerhalb Sachsens soll versucht werden, die bestehenden Unstimmigkeiten zwischen Künstlern, Industriellen, Handwerkern und Händlern nach Möglichkeit aufzuheben. Das ist die Vorbedingung für ein wirksames, alle Teile förderndes Zusammenarbeiten. Das Ziel ist dabei, sowohl beim Produzierenden als auch beim Publikum den Sinn für Qualität so zu heben, daß wirtschaftliche Interessen und künstlerische Ansprüche da, wo sie es jetzt noch sind, nicht mehr Gegensätze bleiben.

SCHULE UND UNTERRICHT.

Nürnberg. Professor *Paul Haustein* aus Stuttgart wird vom 2.—28. September am *Bayerischen Gewerbemuseum* wieder einen *Meisterkurs* für Kunstgewerbler abhalten.

Wien. Hier wurden durch einen Ministerialerlaß die wenigen *öffentlichen Zeichenschulen,* die ursprünglich allen Bildungsuchenden jeden Standes zugänglich waren, *geschlossen. Dafür* sollen Kurse für Gewerbetreibende eröffnet werden.

Berlin. Professor *Bruno Paul* beginnt die ihm unterstellte Lehranstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums, wie es seiner Berufung entspricht, zielbewußt zu organisieren. Zuerst mußte er die Zahl der Schüler erheblich einschränken. Es gab da sehr viele Studierende, deren Vorbildung, Können und Berufspläne die Anstalt beinahe in Gefahr gebracht hatten, einen dilettantenhaften Anstrich zu erhalten. Dieses Schüler-»Material« hatte ungünstig auf

den Lehrkörper gewirkt und einen bedrohlichen Stillstand der künstlerischen Lehrtätigkeit verursacht. Nun ist die Schülerzahl um ungefähr hundert verringert worden und damit erledigten sich auch elf Hilfslehrerstellen. Der Vorbereitungs- und Abendunterricht ist sehr eingeschränkt worden und wird es auch bleiben, da Direktor *Paul* beabsichtigt, in der Regel nur noch Schüler anzunehmen, die bereits eine angemessene handwerkliche Vorbildung nachweisen können. Der Einschränkung auf der einen Seite steht die Berufung einiger *künstlerisch* wichtiger Lehrkräfte gegenüber. Unter anderen wurde auch der vorzügliche Graphiker *E. R. Weiss* als Lehrer verpflichtet.

Hamburg. Die *Staatliche Kunstgewerbeschule* versendet ihren Jahresbericht 1906—7. Bekanntlich ist dieser *frisches Leben* durch die Berufung zahlreicher künstlerischer Lehrkräfte zugeführt worden, worüber wir bereits berichtet haben. Zum Oktober 1907 werden nun außerdem noch eintreten und zwar als Lehrer für Flächenkunst: Maler *Czeschka*, bisher Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Wien, und der Maler *Salzmann,* bisher Lehrer an der Akademie für graphische Künste in Leipzig. Die sympathischen Ziele der Schule kennzeichnen folgende Worte, die wir dem Vorwort des Jahresberichtes entnehmen: »*Nur durch die Bearbeitung der Stoffe ist ein Stilgefühl zu erzielen,* denn Stoff und Stil bilden eine Einheit, die dem Werk die Sprache und den Charakter gibt. Auch der Phantasie wird erst durch die Beschäftigung mit der Technik und durch die Kenntnis aller technischen Bedingungen und Hilfsmittel die natürliche Richtung und Nahrung gegeben. Die Theorie soll die Technik beleben, *aus der Technik aber die Logik des künstlerischen Schaffens herauswachsen*«.

Das Fachzeichnen der Tischler. Auf der 18. Wanderversammlung deutscher Gewerbeschulmänner, die kürzlich in Bremen stattfand, hat Oberlehrer *Beuhne* folgende Leitsätze für das »Fachzeichnen der Tischler« aufgestellt, die unsere Leser vielleicht interessieren werden.

1) Das Fachzeichnen für Tischler soll dem Schüler eine tüchtige Kenntnis der Holzverbindung zur Flächen- und Raumbildung und ihrer vernunft- und *stoffgemäßen* Anwendung vermitteln.

2) Der Schüler soll angeleitet werden, die Gesamtform eines Möbels oder Raumes *aus dem Zweck heraus* zu entwickeln.

3) Dem Schüler soll eine für seinen besonderen Zweck ausreichende Zeichenfertigkeit beigebracht werden, so daß seine Hand mühelos seinem Wollen folgen kann.

4) Der Unterricht soll sich in seinen Zielen der Praxis möglichst anschließen, dabei ist aber nicht zu vergessen, daß nicht alles in der Praxis Übliche mustergültig ist und daß der Schüler *gerade das* lernen soll, was die Praxis *nicht* bietet.

5) Die Unterrichtsmethode soll *analytisch*, nicht synthetisch sein. Nur in einer analytischen Methode wird der Schüler das in These 2 Geforderte erreichen. Als *Ausgangspunkt* hat die Werkzeichnung zu dienen.

6) Der Lehrgang soll so beschaffen sein, daß der Schüler jederzeit die *völlige Herrschaft* über das Gelernte hat.

7) *Alles Kopieren ist zu verwerfen;* das gilt auch für Modelle, welche aufzumessen und *nach den Maßzetteln* zu zeichnen sind.

8) Der Schüler ist auf jeder Stufe des Unterrichts zu halten, seine Kraft im Erfinden zu üben; es ist dabei auf die Bedeutung der Flächenteilung, Ebenmaß und Unterordnung der Teile aufmerksam zu machen.

9) Über der eigentlichen Schularbeit sollen ohne Beihilfe des Lehrers Aufgaben aus der Praxis in bestimmter Zeit gelöst werden.

10) Der Schüler ist mit den *Schmucktechniken und Nebenmaterialien* bekannt zu machen und in ihrer vernünftigen Anwendung zu unterweisen.

11) Das *perspektivische* (konstruierende und freihändige) Darstellen und *Naturstudium* sind zu pflegen.

12) Der *Farbensinn* des Schülers ist zu pflegen.

VEREINE UND VORTRÄGE.

London. Für den in London im August *nächsten* Jahres stattfindenden *internationalen Zeichenkongreß* sind beim vorbereitenden Ausschuß (i. V. Schulrat Dr. Kerschensteiner in München) bis jetzt zwei deutsche *Referate* angemeldet: 1. »Der Handfertigkeitsunterricht in Deutschland« von Direktor Dr. Jessen-Berlin, 2. »Die Entwickelung der zeichnerischen Begabung« von Schulrat Dr. Kerschensteiner in München. — Für den Kongreß soll ferner eine *Schrift* ausgearbeitet werden, die einen Überblick gibt über den Stand der Bestrebungen für zeichnerische und künstlerische Ausbildung in Deutschland mit etwa folgenden Beiträgen: a) Die Organisation des Zeichenunterrichts in Deutschland (Pallat für Preußen, Hermann und Elßner für Sachsen) — b) Organisation der Kunstgewerbemuseen für die künstlerische Volkserziehung (Lichtwark-Hamburg)— c) das deutsche Bilderbuch (Pauli-Bremen) — d) der Wandschmuck in Schule und Haus (Elßner und Hermann in Dresden) — e) das Schulhaus in Deutschland (Rehork-Köln) — f) der Handfertigkeitsunterricht in Deutschland (Jessen-Berlin).

HANDELS- UND INDUSTRIENACHRICHTEN.

Aus der Möbelindustrie. Deutschland exportierte im Jahre 1905 für £ 74,731 (1904: £ 66,224) Möbel nach England. Umgekehrt betrug der Import von Möbel aus England 1905: £ 19,148 (1904: £ 13,463).

München. Die »Werkstätten für Wohnungseinrichtung *Karl Bertsch*« haben sich mit den »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst *Karl Schmidt*« zu einer gemeinsamen Firma unter dem Namen »*Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H.*« vereinigt. Dieses neue geeinte Unternehmen wird nun wieder zusammen mit »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G. München« in Berlin eine gemeinsame Verkaufsstelle Ecke der Lené- und Bellevuestraße errichten und mit ihnen auch auf den Ausstellungen zusammen auftreten.

RECHTSFRAGEN UND ENTSCHEIDUNGEN.

Das Urheberrecht am Bühnenbilde. Eine reichsgerichtliche Entscheidung in einer Klagsache des Bildhauers Kruse gegen die Firma Hugo Baruch & Co. ist insofern interessant, als sie — entgegen der Auffassung, die in den übrigen Kunstzweigen maßgebend ist — bei der Schöpfung des Bühnenbildes (Salome) die Tat, an die sich das Urheberrecht knüpft, *nicht* schon in den vom Kläger gelieferten *Skizzen* und *ersten Entwürfen,* sondern erst in der *formbildenden* Tätigkeit der Angeklagten erblickte, von denen das *plastische Modell* für das Bühnenbild, wie es sich dem Auge des Beschauers darstellt, und die in der endgültigen Form ausgeführten *Bestandteile* des Bühnenbildes stammen. — Diese Entscheidung wird viel beredet, weil die eigentliche *Konzeption* doch dem Bildhauer zugesprochen werden muß.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 4982